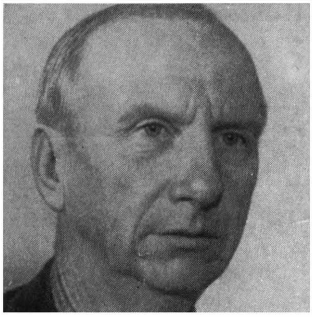
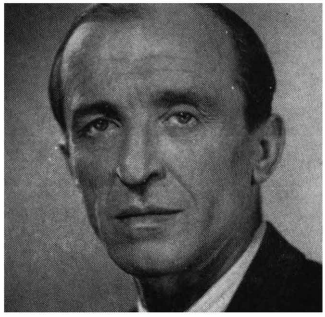
ИСКУССТВО КИНО 9

1973

Поздравляем С 70-летием

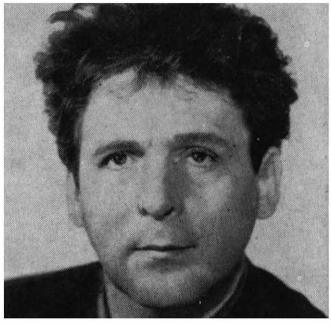


Долина Бориса Генриховича, народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, Ломоносовской премии, выдающегося мастера научно-популярной кинематографии.



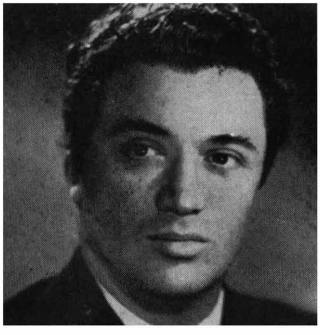
Поздравляем С 70-летием

Файта Андрея Андреевича, заслуженного артиста РСФСР, снимавшегося в фильмах «Особняк Голубиных», «Броненосец «Потемкин», «Луч смерти», «Ледяной дом», «Великий утешитель», «Пышка», «Тринадцать», «Гибель Орла», «Молодая гвардия», «Адмирал Ушаков», «Мир входящему», «Выстрел в тумане», «Совсем пропащий» и других.



Поздравляем С 50-летием

Карасика Юлия Юрьевича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, режиссера-постановщика фильмов «Ждите писем», «Дикая собака Динго», «Человек, которого я люблю», «Шестое июля», «Чайка».



Поздравляем С 50-летием

Алова Александра Александровича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, поставившего (в соавторстве с В. Наумовым) картины «Тревожная молодость», «Павел Корчагин», «Ветер», «Мир входящему», «Монета», «Бег».

Поздравляем С 50-летием

Бакланова Григория Яковлевича, писателя, по сценариям которого были поставлены фильмы «Чужая беда», «Горизонт», «Пядь земли», «День и вся жизнь», «Был месяц май», «Салют, Мария!», «Карпухин».

ИСКУССТВО КИНО 9
1973

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Зам. главного редактора Суменов Н. М.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Ривилис Ф. Е.

На 1-й странице обложки — актер Юрий Соломин в фильме «Блокада» (режиссер М. Ершов, «Ленфильм»)

На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Блокада». Вверху слева: Е. Лебедев — Королев. Внизу: И. Акулова — Вера, Ю. Соломин — Звягинцев

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА

1
Д. Храбровицкий Ради нас с вами
9
Григорий Александров Благодарность
12
Игорь Добролюбов На новые творческие рубежи

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

17
Р. Кармен Кинопублицистика и современность
35
А. Митта Заметки о детском кинематографе
40
К. Парамонова Кинематограф для детей — это серьезно
Моя новая роль. *Борис Андреев* (45), *Валерий Золотухин* (46), *Евгений Матвеев* (47), *Анатолий Папанов* (48)

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

50
В. Демин Маски и лицо
57
О. Ульянова Просторы и мели молодежной темы
62
Ю. Богомолов Над кем смеемся?
65
В. Иванова Вот придет Фикус...

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

70
Б. Долин и Л. Белокуров Новые горизонты вечной проблемы

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА...

82
Марат Власов Страстность художника
97
Сергей Бондарчук Единство
99
В. Венгеров Он всем нам много дал...
102
Савва Кулиш На все времена...
105
Ф. Эрмлер [Программа из пяти пунктов]

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

109
Эльдар Рязанов Эти несерьезные, несерьезные фильмы

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

126
Виктор Листов Большевики первого поколения

ЗА РУБЕЖОМ

132
Н. Игнатьева Дверь в дом
141
Р. Юренев Споры в Риме
154
Жан-Луи Трентиньян О себе и об актерской профессии

СЦЕНАРИЙ

167
Ходжакули Нарлиев, при участии Майи Аймедовой Когда женщина оседлает коня...

Iskusstvo Kino
Cinema Art

PROBLEMS OF THE TIME—PROBLEMS OF THE ARTIST

Daniil Khrabrovitsky For You and Me (page 1).

Grigory Alexandrov Gratitude (page 9).

Igor Dobrolyubov At the New Creative Lines (page 12).
The leading Soviet cinéastes speak about the implementation of the Peace programme adopted by the XXIV Congress of CPSU, about the historical importance of the visits to the USA, FRG and France by L. I. Brezhnev, about the role of film art as a means of communication and understanding between peoples.

THE TIME AND THE SCREEN

Roman Karmen Documentary Film and Our Time (page 17).
Report at the IV plenum of the Cinematographists' Union board, devoted to the problems of the documentary film.

Alexander Mitta Notes on the Films for Children (page 35).

Kira Paramonova Films for Children — It Is Very Important (page 40).
Discussion of the children cinema problems (beginning see in «IK» 1971 NN5, 9, 10, 12; 1972 N11; 1973 NN 5, 6).

NEW FILMS

The following reviews are devoted to the mediocre films that do not meet the reguirements of the contemporary Soviet cinema.

Viktor Demin Masks and Faces (page 50).
Review of the film «The Earth, Poste Réstant» (M. Gorky Film Studios, 1972).

Olga Ulyanova The Space and Sandbanks of the «Youth Theme» (page 57).
Review of the film «The Golden Porch» (Belarusfilm, 1973).

Yury Bogomolov Whom Do We Laugh at? (page 62).
Review of the film «Zozulya with a Bachelor Degree» (Kiev A. Dovzhenko Studios, 1972).

Valentina Ivanova Fikus Will Come... (page 65).
Review of the film «The Last Day of Pompei» (Lenfilm, 1972).

CONVERSATIONS AT A WORKING TABLE

Boris Dolin and Leonid Belokurov New Horizons of the Eternal Problem (page 70).
A film-director and and a scriptwriter talk about films inspired by love to Nature and about the projects of such films addressed to children.

TRADITIONS THAT LAST TOMORROW

Marat Vlasov The Passion of Artist (page 82).

Sergei Bondarchuk Unity (page 97).

Vladimir Vengerov He Gave a Lot to Us All (page 99).

Savva Kulish For All Seasons... (page 102).
Articles devoted to the artistic heritage of a well-known Soviet director Friedrich Ermler.

Friedrich Ermler [A Five Points Programme] (page 105).
From a speach before the actors on January 30, 1939.

FROM THE ARTISTIC EXPERIENCE

Eldar Ryazanov These Light, Light Films (page 109).
Director about his work and the ways and perspectives of the modern comedy.

MEMOIRS AND PUBLICATIONS

Victor Listov Bolsheviks of the First Generation (page 125).
About a photograph of the I Party Congress delegates that has become a shot in a film devoted to the Congress.

ABROAD

Nina Ignatyeva A Door to the House (page 132).
Notes on the new films from GDR.

Rostislav Yurenev Discussions in Rome (page 141).
About the problems of the Italian cinema.

Jean-Luis Trintignant About Myself and My Profession (page 154).
Interview of Jean-Luis Trintignant.

Soviet Films Abroad (page 159).
From Everywhere (page 162).

SCRIPT

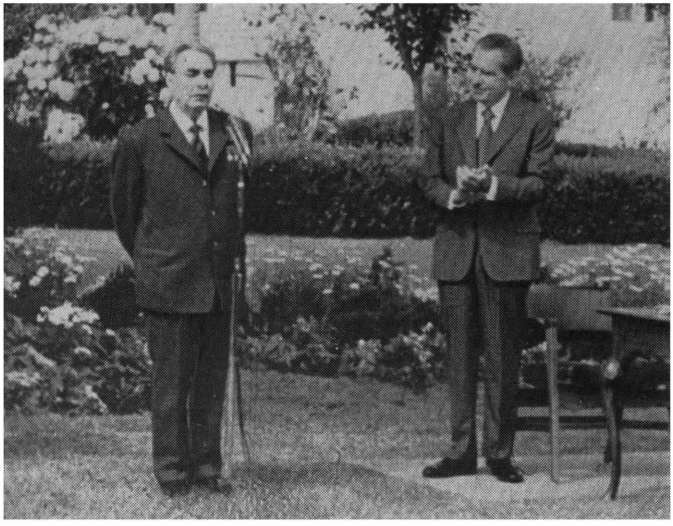
Khodjakuli Narliev with paricipation of Maya Aimedova When a Woman Saddles a Horse... (page 167).

Filmography (page 191).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 27/VI — 1973 г. А-09281 Подп. к печ. 21/VIII 1973 г. Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тир. 46030 экз. Заказ 2478. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Визиту Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. БРЕЖНЕВА в США посвящен новый документальный фильм «ВО ИМЯ МИРА НА ЗЕМЛЕ» (ЦСДФ, 1973)

«Во имя мира на земле»



«Во имя мира на земле»

«ВО ИМЯ МИРА НА ЗЕМЛЕ». Над фильмом работали: операторы А. Истомин, В. Киселев, И. Филатов, режиссер И. Сеткина, автор дикторского текста Г. Боровик. Центральная ордена Ленина и ордена Красного Знамени студия документальных фильмов, 1973.

Ради нас с вами

Д. Храбровицкий

Принято считать, что только с дистанции времени можно объективно оценить и определить действительное место в истории того или иного события, современником и свидетелем которого являлся ты сам. Но то, что происходит в мире сейчас, опрокидывает эти традиционные каноны. Пружина истории разворачивается с неслыханной быстротой. В течение одного года в международных отношениях произошли и продолжают происходить такие принципиальные сдвиги, подобных которым не помнит мое поколение.

Советский Союз и Соединенные Штаты Америки, реалистически оценив соотношение сил на планете, приняли твердое решение исключить войну как средство решения спорных вопросов и сделать все зависящее от них для того, чтобы обеспечить не только нынешним, но и грядущим поколениям надежный и стабильный мир. Я не знаю более благородной и более грандиозной задачи, ибо нет иной альтернативы мирному сосуществованию государств с различным общественным и политическим строем на нашей земле.

Все это не возникло само собой. Отказ крупнейшего капиталистического государства от «холодной войны» и поворот его к реализму в отношениях с СССР был подготовлен и предопределен многими историческими факторами, прежде всего — новым соотношением сил в мире, ростом политического, экономического и военного могущества стран социалистического лагеря и прежде всего нашей страны. Потребовалось полвека неутомимой борьбы нашей партии и народа, чтобы свершился сегодня исторический поворот, чтобы ведущие буржуазные державы вынуждены были признать, что международные отношения могут основываться только на тех принципах мирного сосуществования, которые социализм отстаивает со времени Октябрьской революции, — на принципах, заложенных В.И.Лениным и сконцентрированных сегодня в великой Программе мира, принятой XXIV съездом КПСС. Хотя этот процесс находится только в самом начале и предстоит еще последовательная и упорная борьба, чтобы он принял прочный и необратимый характер, само его возникновение — это великая историческая победа ленинских идей, ленинской партии, мирового социализма.

Каждый день газеты, радио, телевидение сообщают о новых и новых событиях, которые не только подтверждают правильность и плодотворность пути к миру, настойчиво прокладываемому советской страной, но и тот немаловажный факт, что активная политика мира, проводимая в жизнь СССР, встречает радость, одобрение и безоговорочную поддержку почти всего населения планеты. Против мирного курса нашей партии, нашего государства сегодня осмеливаются выступать только крайние реакционные круги буржуазии,

связанные с военно-промышленным комплексом, к которым очень подходит старая политическая кличка английских тори — «твердолобые», а также различного толка левацкие авантюристы, за чьими спинами стоит Пекин, напрочь порвавший с марксизмом-ленинизмом.

Я оглядываюсь на свою жизнь — сколько помню себя, в мире, не утихая, бушевали кровавые, вызванные происками империалистов войны, вспыхивали то там, то здесь. Впрочем, и на протяжении всей истории каждые пятнадцать-двадцать лет с дьявольской последовательностью те или другие страны тоже втягивались в орбиту очередной вооруженной схватки, очередной разбойничьей авантюры.

Я был еще мальчишкой, учился в школе, когда фашистская Италия напала на Абиссинию... Потом вспыхнула гражданская война в Испании — война, которую крепнущий фашизм при молчаливом согласии империалистических правительств навязал революционной Испании, первая, авангардная битва человечества с фашизмом, и все мы — мальчишки тех лет—были душою там, в Каталонии, в Гвадалахаре, на улицах Мадрида. Я помню испанских детей, они приехали к нам без отцов и матерей, спасаясь от фашистов. Сегодня у меня много друзей испанцев, которые давно уже сами стали отцами, осели навсегда на нашей земле, найдя тут вторую родину. А тогда, в 1939 году, они были испуганными мальчишками-иммигрантами. Как это дико звучит: «дети-иммигранты».

Потом были события на озере Хасан, потом был Халхин-Гол, война с белофиннами за безопасность колыбели Октябрьской революции — Ленинграда...

Начиная с Испании, война все ближе и ближе подкатывалась к нашим границам, и мы, мальчишки тридцатых годов, твердо знали, что нам, именно нам, нашей стране, суждена решительная схватка с фашизмом, что горькая чаша войны нас не минет, хотя и весьма приблизительно представляли себе, насколько действительно горькой она окажется.

Свое совершеннолетие (это был конец июня 1941 года) я отмечал на Красной Пресне, в большом дворе московского горвоенкомата, где находился сборный пункт. О Великой Отечественной войне рассказывать здесь не нужно.

К тому моменту, когда мы непосредственно ощутили на себе смысл слова «война», его горечь успели испытать многие народы Европы. Наш народ проявил в войне высочайшую силу духа, массовый героизм, беспримерную верность своим идеям и своей стране.

Мы, избегшие участи тех двадцати миллионов, которыми наш народ заплатил за освобождение Европы от нацизма, хотели одного: мирно трудиться, созидать, строить наш светлый социалистический дом. Однако именно этого, как огня, боялись махровые реакционеры капиталистического мира: в антисоветском лагере объединились государства, которые совсем недавно были нашими союзниками в войне, и реваншисты, тотчас поднявшие голову в поверженных фашистских странах. Им грезилась третья мировая...

Еще не был объявлен приговор Нюрнбергского трибунала — это был март 1946 года, а в Фултоне выступил Уинстон Черчилль и провозгласил начало «крестового похода» против Советского Союза.

Неужели все сначала? — думали тогда мы, еще не отвыкшие от чада и духоты солдатских землянок, еще не успевшие вновь приучить себя спать на

нормальной постели. И внутренне мы снова были готовы до конца выполнить свой долг перед Родиной.

А какие трудные тогда были дни — хлеб еще выдавали по карточкам, в Сталинграде мы с приятелем искали хотя бы один неразрушенный дом и не могли найти ни одного на весь огромный город!

Наша партия выступила с программой установления прочного мира на планете на основе реального политического положения, которое сложилось в итоге победы союзников над фашизмом во второй мировой войне. Именно за это боролась наша страна на мировой арене. Сегодня все положения этой программы обрели силу международного закона, в результате соглашений СССР и США, договоров СССР, Польши, ГДР с ФРГ. Признаны окончательными все нынешние государственные границы в Европе. Признано равноправное существование двух германских государств — социалистического и капиталистического, нормализуются отношения между ними, оба они вступают в ООН. Окончательно похоронена пресловутая «доктрина Хальштейна», которая «обосновывала» право ФРГ представлять интересы всей Германии. ФРГ согласилась признать недействительным с самого начала позорное Мюнхенское соглашение. Бурно развиваются торговля и экономические отношения между европейскими странами, принадлежащими к разным социальным системам. Началось общеевропейское Совещание по безопасности и сотрудничеству в Европе, сам созыв которого еще недавно казался фантастикой, — народы континента твердо надеются, что Европа станет зоной мира. Плодотворно развиваются отношения Советского Союза с прогрессивными независимыми государствами Африки и Азии. Об этом свидетельствуют такие документы, как договоры о дружбе и сотрудничестве с Египтом, Индией и Ираком, имеющие большое принципиальное и практическое значение для миллионов людей, для целых континентов.

Я понимаю, что не говорю сейчас ничего нового — все это давным-давно известно и без меня. Но можно ли об этом не вспомнить теперь, когда оцениваешь масштабы происходящего в наши дни!

Сидя у экрана телевизора, о многом передумаешь, если за твоими плечами полвека. Впрочем, те, кому поменьше лет, не смогут не ощутить с такой же щемящей радостью все величие сегодняшних событий. Когда я смотрел, как встречали Леонида Ильича Брежнева на зеленой лужайке перед Белым домом, как встречали Генерального секретаря ЦК Коммунистической партии Советского Союза, как искренне дружелюбно приветствовали его американская интеллигенция, рядовые граждане Соединенных Штатов, когда я видел братский прием, оказанный Леониду Ильичу лидерами американских коммунистов, — сердце мое переполнялось гордостью: ведь это посланец нашей партии, того великого и несокрушимого народа, к которому имею счастье принадлежать и я.

Да, исторический поворот, свершающийся ныне в судьбах земной цивилизации, справедливо связывается в сознании человечества с именем Леонида Ильича Брежнева. Все знают: последовательно выполняя директивы XXIV$_i$ съезда КПСС, он вложил огромную энергию, такт и разум, мудрость и последовательность в эту исполинскую работу. И сумел добиться нынешнего просветления горизонта. Леонид Ильич покоряет мужеством, уверенностью, спокойствием, железной непоколебимостью и человечностью, про-

зорливостью и принципиальностью. Эти его качества особенно ярко проявились во время визитов в США, ФРГ, Францию. В спокойной уверенности Генерального секретаря ЦК КПСС мир видит, ощущает величие и силу нашей партии, нашей страны.

Политика мира, провозглашенная XXIV съездом КПСС, встретила не только всеобщую поддержку двухсотпятидесятимиллионного советского народа и наших братьев по социалистическому лагерю — она была воспринята как великая надежда, как твердая гарантия возможности мирного будущего, будущего без атомной войны на всех континентах земли.

А сколько сложностей и трудностей пришлось и приходится во имя этого преодолевать! После сорок пятого года были войны в Корее, в Алжире, во Вьетнаме, конфликт между Индией и Пакистаном, продолжается ближневосточный кризис, вызванный безрассудной политикой израильской военщины. И это не считая многих других локальных конфликтов и войн. И каждый раз, когда империалисты пускались в военные авантюры, мир балансировал на грани ядерной катастрофы.

И если человечество сейчас впервые после второй мировой войны с надеждой смотрит в свое будущее, то только потому, что на свете существуют Советский Союз, Коммунистическая партия Советского Союза, содружество стран социализма. Мир хорошо помнит, что каждый раз, когда где-нибудь на планете вспыхивало пламя военной опасности, наша партия и наша страна немедленно принимали все меры, чтобы потушить военный очаг, установить мир в этой точке планеты. И всегда мы были на стороне народов, сражавшихся за правое дело свободы, против империализма и колониализма. Силу нашей братской поддержки ощутила и ощущают КНДР и Куба, героический Вьетнам и народы арабских стран, независимые государства Африки и Бангладеш.

Думаю, что и советское искусство, в частности—киноискусство, достойно выполняло в эти годы свою благородную миссию, неся по Земле ленинские идеи мира, дружбы народов, мирного сосуществования и эффективного сотрудничества государств с разным социальным и политическим строем; неся идеи интернационализма, классовой солидарности трудящихся, справедливой борьбы народов за национальную независимость и свободу.

Я вспоминаю, что делал все эти годы как художник. «Чистое небо» — фильм о войне, «Перекличка» — фильм о войне, «Девять дней одного года» — раздумья о времени, воспоминания о том, как была создана ядерная бомба, как возникла и окрепла мечта поставить величайшее достижение науки на службу людям... Наконец, «Укрощение огня» — история создания космической ракеты и, на сей раз осуществленная вопреки всему, мечта — превратить ракеты из инструментов уничтожения в орудия познания Вселенной.

На протяжении последних двадцати пяти лет западный мир пребывал в состоянии нервного напряжения, в состоянии неуверенности в завтрашнем дне. И может быть, весь тот разброд и шатания, повальное увлечение наркоманией, болезненный интерес к сексу и все остальное, столь характерное еще сегодня для молодежи капиталистического мира,— все это было следствием неуверенности в завтрашнем дне? Попытка все испытать и успеть до ядерной катастрофы?..

Эти настроения знакомы мне не по газетным или журнальным статьям.

Во время своих многочисленных кинематографических странствий я встречался с представителями самых различных слоев молодежи как в Западной Европе, так и в Азии.

«А будет ли завтра?» Вот как стоял вопрос — вопрос посерьезнее гамлетовского «быть или не быть». Теперь на этот вопрос дается ясный, недвусмысленный ответ — завтра будет! Вспоминаются слова Леонида Ильича Брежнева, сказанные по западногерманскому телевидению: «...Сегодня наша планета ближе к прочному, длительному миру, чем когда-либо раньше».

И еще слова Леонида Ильича, произнесенные на этот раз уже в Вашингтоне: «Практика современной политической жизни показывает, сколь нелегкими бывают подчас задачи, связанные с осуществлением внешней политики государств. Но когда наши помыслы и практические дела направлены на достижение благородных целей мира, то эта ноша не тяготит, а придает силы и уверенность».

Силы и уверенность в завтрашнем дне придает человечеству последовательное осуществление мирной программы, провозглашенной XXIV съездом КПСС. Да, эти месяцы и дни мирного наступления Советского Союза войдут в историю человечества как торжество разума, торжество подлинного гуманизма. Сколько лет подряд, строя планы даже на недалекое будущее, люди неизменно прибавляли: «Если не будет войны»... Сегодня война отдалилась от нас, об этом можно сейчас сказать со всей определенностью. Те, кто пережил на своем веку хотя бы одну войну, особенно ясно понимают, какой глубочайший смысл заключен в этих словах.

Те, кто пережил войну, особенно ясно представляют себе историческое значение для судеб цивилизации Соглашения о предотвращении ядерной войны, подписанного Генеральным секретарем ЦК КПСС и Президентом Соединенных Штатов, — соглашения, которое сразу же получило крылатое имя «Великого договора». От выполнения его будет во многом зависеть осуществление надежд на прочный мир в нашем мире, испокон века вынашиваемых человечеством. Соглашение было подписано 22 июня — в тот самый день, в который тридцать два года назад преступный нацизм обрушил свои полчища на нашу страну. Совпадение? Да. Но — символическое совпадение!..

Да, свежие ветры веют над миром... Веют, коренным образом меняя политическую атмосферу планеты, поворачивая человечество к миру, сотрудничеству государств во всех сферах деятельности. Начинается активная пора установления деловых отношений — коммерческих, экономических, культурных, научных — с государствами, которые еще не так давно пытались воздвигнуть заслон между нашей страной и остальным миром. В Москву едут с Запада бизнесмены, банкиры, политики, которым трезвый ум деловых людей подсказывает, какие безграничные возможности таит в себе сотрудничество с нашей страной — великой индустриальной державой, которая с неслыханным размахом совершает научно-техническую революцию, осваивает гигантские свои пространства, строит коммунизм.

Один за другим заключаются большие контракты, намечаются широкие проекты совместного строительства огромных промышленных комплексов в СССР, ширится сотрудничество ученых, работающих в различных областях знаний, объединяются усилия СССР и США в охране природной среды, идут переговоры об ограничении стратегических вооружений. А сотрудничество

в освоении космоса! Оно не только открывает захватывающие дух перспективы, но мне лично представляется весьма символичным: две великие державы, олицетворяющие одна — коммунизм, другая — капитализм, начали дружно работать вместе в области, которая могла стать прежде всего областью военной техники...

Конечно, почивать на лаврах — нельзя. Дальнейшее движение по пути разрядки и создания атмосферы мира и сотрудничества всех стран, независимо от их общественного и политического строя, потребует немалых усилий. Наслоения «холодной войны» дают еще себя знать. «В наши дни, — сказал, выступая по американскому телевидению Л. И. Брежнев, — ...все еще есть слишком много любителей шуметь о военных приготовлениях, о гонке вооружений, а не обсуждать в конструктивном духе вопросы разрядки и мирного сотрудничества.

Что можно сказать по этому поводу? ...Мы хорошо помним уроки войны, и именно поэтому народы Советского Союза так высоко ценят мир и горячо одобряют миролюбивую политику нашей партии и государства.

Мир в наших глазах — это высшее благо, к которому должны стремиться люди, если хотят сделать свою жизнь достойной. Мы верим в разум и считаем, что эту веру разделяют также народы Соединенных Штатов Америки и других государств. Если бы эта вера была потеряна, если бы ее заменило слепое упование на одну лишь силу, на мощь ядерного или какого-либо другого оружия, — тогда человеческую цивилизацию да и само человечество ожидала бы жалкая участь».

Да, мы верим в разум! Именно этой верой пронизана мудрая ленинская внешняя политика нашей партии и Советского правительства, — политика, в проведение которой столь весомый личный вклад вносит Леонид Ильич Брежнев. Очень точно, мне кажется, писала о роли Генерального секретаря ЦК Коммунистической партии Советского Союза в дни его визита в США одна из влиятельных американских газет: «Л. И. Брежнев является не только смелым новатором, творцом новой советской политики, но и мастерским политическим деятелем, знающим, как нужно добиваться наилучших результатов».

Глубоко знаменательно с этой точки зрения то горячее одобрение, с каким было встречено во всем мире присуждение Л. И. Брежневу Международной Ленинской премии мира.

Чего же требует этот исторический поворот, свершившийся в мире благодаря мудрой политике Коммунистической партии и Советского государства, благодаря энергии, настойчивости, принципиальности и гибкости в проведении этой политики лично товарищем Л.И.Брежневым,—чего требует этот эпохальный поворот от нас, работников искусств, от советских кинематографистов? Какой вклад можем и обязаны внести мы в упрочение и развитие мирного сосуществования, искреннего сотрудничества, духа доверия и дружбы между народами и странами Европы и всего мира?

Прежде всего — мы призваны средствами нашего искусства нести в мир правду о нашей стране, о нашем народе, подлинную правду о нашей многообразной, устремленной в будущее жизни, жизни творческой, созидательной, со всеми ее сложными и небывалыми проблемами и свершениями, интереснейшими процессами, происходящими во всех ее сферах. И главное —

показать нового советского человека, гуманиста и творца, смелого мыслителя и упорного деятеля, интернационалиста до мозга костей.

Мирную политику нашей партии проводили и проводят в жизнь люди — дипломаты, государственные деятели, ученые, хозяйственные руководители, инженеры. В своей будничной работе они контактируют с представителями другой общественной системы, людьми иного склада, иных взглядов, иного стиля жизни и работы. Эти контакты будут теперь становиться все шире и многообразнее. Какое же увлекательное, необозримое тематическое поле открывается перед кинематографистами! Показать этих советских специалистов в деле, во взаимоотношениях с зарубежными контрагентами, раскрыть психологический, идейный, деловой аспект их отношений, взаимодействий. Вывести на экран советских людей, способных достойно представить нашу страну, нашу идеологию. А как интересно было бы средствами искусства проанализировать психологию представителей западного мира — бизнесменов и политиков, ученых и инженеров, которые активно вступают в сотрудничество с нашей страной.

Что ими движет? Как преодолевают они заблуждения, настороженность, наслоения «холодной войны»? Как влияют на них наши, советские люди, общение с ними, наш мир?

В последнее время в нашей прессе были опубликованы репортажи и интервью с виднейшими представителями делового мира США, сторонниками быстрого расширения экономических и торговых отношений с нашей страной — А. Хаммером, Д. Рокфеллером, А. Клаусеном, С. Пизаром. Какую богатейшую пищу для размышлений дают эти газетные материалы!

Действительно: как изменился мир, если капитаны американских финансовых и промышленных империй, и среди них — люди, весьма, скажем мягко, далекие от идейных симпатий к нашей стране, один за другим предлагают нам гигантские по масштабам взаимовыгодные деловые контракты: ведь речь идет о миллиардах и миллиардах долларов! Не стоит, пожалуй, повторять общеизвестное — кто-кто, а американские бизнесмены денег на ветер не бросают. Значит, прежде всего деловыми кругами США «овладела идея» прочности, силы, индустриального могущества нашей страны, огромных перспектив советско-американской торговли, экономического сотрудничества. В добрый час! Недаром говорят, что мир — это торговля, а торговля — это мир.

Какие же коренные, еще несколько лет назад казавшиеся невероятными, изменения произошли в сознании и душах миллионных масс на планете под влиянием великих побед социализма, в процессе неуклонного укрепления международного авторитета советской державы!

Я думаю, что мы, советские кинематографисты, принесли бы пользу нашему партийному и общечеловеческому делу, если бы средствами своего искусства глубоко проанализировали эти сложные политические, экономические, идейные, психологические процессы, которые оздоровляют жизнь в мире, несут народам возможность спокойного созидательного труда, позволяют им, как сказал Л. И. Брежнев, «с уверенностью смотреть в будущее не на годы, а на целую историческую эпоху вперед». Этим мы выполним свой долг, внесем свою лепту в осуществление великой задачи, которую преследует внешняя политика нашей партии — добиться необратимости процес-

са разрядки и наладить постоянное мирное сосуществование всех государств планеты, независимо от их общественного строя.

Мы обязаны трезво, с классовых позиций оценивать положение в мире: все происходящее не означает, что исчезла противоположность между двумя общественными системами — социализмом и капитализмом. Буржуазные государства остаются буржуазными, а социалистические — социалистическими. Мы не можем забывать, что есть государства, где влиятельные круги добиваются, чтобы мир и впредь лихорадила напряженность, чтобы росли военные бюджеты, продолжалась гонка вооружений. Мы были и остаемся принципиальными противниками империализма. Мы решительно выступаем против гонки вооружений, хотим, чтобы политическая разрядка подкреплялась военной.

Соревнование, противоборство двух систем на мировой арене продолжаются. Все дело только в том, чтобы этот процесс не перерастал в вооруженные столкновения и войны, в применение силы или угрозы силой, чтобы он не мешал развитию взаимовыгодного сотрудничества государств с различным общественным строем. Наша страна, как и прежде, будет давать решительный отпор любым происках агрессивных империалистических сил, всем, кто выступает против разрядки, за возврат к «холодной войне», за гонку вооружений, всем, кто сеет семена вражды и недоверия между народами. Мы будем выполнять свой важнейший интернациональный долг — всемерно укреплять свои отношения с братскими странами социализма, оказывать помощь всем народам, борющимся за мир, национальное освобождение, демократию и социализм.

Мы обязаны активно отстаивать свои идеологические позиции, ибо в области идеологии сосуществования быть не может. В этой сфере трудно переоценить роль и ответственность советского искусства — одного из самых важных участков идеологического фронта. Развивать, углублять социалистический гуманизм, партийность, патриотическую целеустремленность советского киноискусства, его умение смело вторгаться в жизнь — наш, художников кино, первый и главный долг.

Свой художнический гуманистический и партийный долг мы можем и должны выполнять в творческом сотрудничестве с нашими коллегами за рубежом — с товарищами в социалистических странах, с прогрессивными кинематографистами всего мира. Внешнеполитическая деятельность Коммунистической партии и Советского государства создает хорошую основу для расширения и упрочения международных связей кинематографистов нашей страны.

Искусство, особенно киноискусство — великая сила, способная кардинальным образом воздействовать на людей, на их мысли и чувства. И она обязана работать эффективнее и эффективнее, ибо в конечном счете от миллионных масс во всех странах и на всех континентах зависит прочный и длительный мир на земле.

Москва

Благодарность

Григорий Александров

Апрельский Пленум ЦК КПСС — событие огромной исторической важности, закономерно приковавшее к себе внимание всей планеты. И, действительно, этот форум нашей партии, как это сразу же стало ясно, носил этапный, программный характер. На Пленуме обрели практическое воплощение исторические решения XXIV съезда КПСС по вопросам внешней политики Советского государства. Пленум явился убедительным, реальным подтверждением, наглядным доказательством целенаправленности, твердости и эффективности того политического курса, который сегодня во всем мире получил крылатое название «мирного наступления» Страны Советов.

Блистательными актами этого мирного наступления явились визиты Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева в ФРГ и США,— визиты, которые знаменуют начало новой эры в истории отношений нашей страны с государствами капиталистического мира, новой эры в истории всего человечества. Переговоры на высшем уровне, которые высокий посланец Страны Советов вел с Президентом Никсоном и Федеральным канцлером Брандтом, принесли ощутимые и благодатные плоды, которых так ждало человечество, прожившее десятилетия в атмосфере холодной войны, напряженности, угрозы атомной войны. Надежды человечества оправдались. Важнейшие коренные исторические и политические вопросы современности решены на основе советской, ленинской концепции мирного сосуществования государств независимо от их социального и политического строя. Мудрая, трезвая, реалистическая политика нашей партии и правительства признана ныне миллионами и миллионами людей во всех странах планеты, они видят в этой политике воплощение своих чаяний, заветных надежд на спокойную жизнь без войн и разрушений.

Особую радость испытывает наш советский народ, ибо идеи мира и дружбы народов — это те самые идеи, которые вдохновляли нас на труд и подвиг на протяжении всей истории Советского Союза, с первых дней Октября, когда Владимир Ильич Ленин провозгласил Декрет о мире.

Как члену Комитета по Международным ленинским премиям «За укрепление мира между народами» мне посчастливилось принимать участие в том заседании Комитета, где выносилось решение о присуждении премии мира Генеральному секретарю ЦК КПСС Леониду Ильичу Брежневу.

Все мы, члены Комитета, представляющие разные континенты, с чувством воодушевления, радости и удивительного внутреннего удовлетворения единодушно поддержали кандидатуру Генерального секретаря ЦК нашей партии. Выступавшие на этом памятном заседании с волнением и гордостью говорили о том, сколь популярна ныне советская внешняя политика, политика первого в мире социалистического государства во всех концах, во всех уголках нашей планеты; о том, сколь велик сейчас среди всех честных людей

Земли авторитет Советского Союза и какая выдающаяся роль в упрочении этого авторитета принадлежит лично товарищу Леониду Ильичу Брежневу.

Леонид Ильич Брежнев — в этой высокой оценке его деятельности обнаружилось полное согласие всех выступавших — почитается сегодня прогрессивной общественностью всех стран как настоящий знаменосец мира.

Генеральный секретарь ЦК КПСС сейчас олицетворяет самую передовую и самую перспективную политику нашего времени, отдавая все свои силы, труд и энергию решению самого важного вопроса эпохи — вопроса укрепления мира во всем мире.

Поэтому в речах таких членов Комитета по Международным ленинским премиям «За укрепление мира между народами», как представитель Японии Кауро Ясуи, как всемирно известный итальянский художник Ренато Гуттузо, замечательная общественная деятельница Финляндии Мирьям Вире-Туоминен, заместитель председателя Совета Министров НРБ Георгий Трайков, видный общественный деятель Кубы Хуан Маринельо, в письменных приветствиях таких членов Комитета, как Анна Зегерс, Луи Арагон, Пабло Неруда, в выступлениях советских представителей звучали слова сердечной благодарности, искренней признательности Леониду Ильичу Брежневу за тот личный вклад, который он внес в дело разрядки международной напряженности и оздоровления политического климата планеты. На заседании Комитета выражалась убежденность в том, что народы мира воспримут весть о присуждении премии мира, Ленинской премии руководителю ЦК КПСС не просто как весть о высокой и заслуженной награде, а как праздничное, торжественное и незабываемое событие. Время показало, что заседание Комитета и его решение объективно выражали мнение передовых общественных кругов всех континентов, что напряженный, неустанный труд Леонида Ильича Брежнева по воплощению в жизнь советской внешней политики вызывает огромное уважение и благодарность всех людей доброй воли.

Сейчас повсюду на земле говорят о советской Программе мира, принятой XXIV съездом Коммунистической партии Советского Союза, о ее масштабах, ее мобильности и результатах. Причины столь широкого общественного резонанса вполне очевидны и объяснимы. Только будучи спокойным за завтрашний день, только в мирной обстановке человек получает возможность реализовать свои созидательные внутренние ресурсы. Если же идет война, то тогда, как говорил поэт, «жизнь встает в ином разрезе». Война — это разрушения, не знающие границ, разгул злобствующей агрессивной воли. Мир — это созидание, солидарность, дружба, возможность объединения разных усилий на путях человеческого блага и процветания.

После апрельского Пленума ЦК КПСС слово «мир» стало, вероятно, самым популярным словом на свете. Между тем, далеко не сразу планета пришла к необходимости осознать всю первозданную ценность нормальной жизни, жизни вне опасности глобальных катаклизмов.

В годы «холодной войны» гигантские средства расходовались на форсирование гонки вооружений вместо того, чтобы форсировать людское благоденствие и процветание. Многие годы «холодной войны» заряжали мировую обстановку страхом применения смертоносного ядерного оружия. Это напряженное, поистине изнурительное состояние выматывало нервы, приводило к чудовищным психологическим перегрузкам. Здесь существовал и моральный

ный аспект, по праву серьезно интересующий художников, людей искусства, исследующих душевные травмы и кризисы своей эпохи.

Апрельский Пленум ЦК КПСС, после которого для самых закоренелых скептиков категория «мирного сосуществования» стала особенно реальной, действенной альтернативой по отношению к опасности новой войны, знаменовал собой активное продолжение и развитие всей советской внешней политики, политики гуманизма и прогресса. Наша Коммунистическая партия с первого дня победы Великой Октябрьской социалистической революции начала упорную, последовательную, фактически непрерывную борьбу за мир. От первого ленинского декрета о мире к мирной программе XXIV съезда КПСС и решениям апрельского Пленума ЦК — такова трудная и победоносная эстафета развития исходных принципов внешней политики СССР, истинно коммунистической политики.

Да, «холодной войне» действительно дан, как говорят в народе, от ворот поворот. И нет сомнения, что сторонники, апологеты «холодной войны» рано или поздно будут вынуждены отступить и сдаться под натиском превосходящих сил мира и прогресса. Хотя, все мы понимаем это со всей необходимой трезвостью, такому отступлению будут предшествовать многочисленные попытки перейти в контратаку, сгруппировать силы реваншистов, колониалистов, расистов для новых провокаций, для новых злодеяний. Противника идеализировать не приходится, как не приходится забывать и о том, что он еще силен, располагает внушительными экономическими и всякого рода другими ресурсами. Тем более знаменательно быть свидетелем громкого триумфа сил добра над силами зла, сил гуманизма над силами реакции.

Успехи советской политики мира, особенно активизировавшейся в последние годы, не могут не затрагивать умы и сердца советских кинематографистов. Для нас, работников экрана, исторические решения XXIV съезда КПСС, с новой силой конкретизировавшиеся в дни работы апрельского Пленума ЦК, служат необычайно интересным тематическим планом, который обязательно должен быть реализован. Да, именно тематическим планом, сжатой и точной программой творческих поисков на долгие годы вперед.

Вряд ли когда-нибудь существовал в истории отечественного кино такой тематический план работы всех студий страны, который мы имеем сейчас, располагая документами партийных решений. В этом плане есть самые разные и самые актуальные темы социально-политического и нравственного характера. Здесь и тема дружбы советских народов, и тема дружбы стран социалистического лагеря, и тема воспитания нового человека коммунистического общества, и важнейшая тема действенности ленинской политики мирного сосуществования стран с разной социальной системой. На этой, последней теме мы должны сосредоточиться особенно пристально сейчас, когда вся страна, весь мир живут под впечатлением исторических поездок Л. И. Брежнева в США, ФРГ и Францию, которые приковали к себе внимание людей самых разных политических взглядов и умонастроений.

Перед нашим кинематографом стоят сейчас огромные задачи, даже сотую долю которых трудно обозначить в короткой статье. Ясно одно: наше кино должно стать боевым помощником партии на идеологическом фронте, в непримиримой и последовательной схватке с буржуазной идеологией.

В капиталистическом лагере еще достаточно реакционных сил, которые, это стоит подчеркнуть еще и еще раз, будут упорно противостоять силам прогресса, и впрямую, в лоб, и исподволь, исподтишка, будут всячески мешать установлению нормальных отношений между народами и государствами. В борьбе с пережитками прошлого, с остатками «холодной войны» советское кино обязано сказать свое слово. Главный вопрос нашей эпохи — вопрос о сохранении мира на земле не может пройти мимо экрана, всегда отражавшего смысл и ход революционных преобразований и в нашей стране и на всей планете. Такие преобразования в сфере политики нельзя не запечатлеть. Здесь мы, кинематографисты, в долгу перед историей, перед партией и народом.

Делом своим, своим творчеством мы призваны ответить на происходящий поворот в мирной политике, в жизни планеты. Мы должны претворить нашу благодарность партии в фильмы, полные вдохновения и патриотической гордости за нашу великую страну.

Москва

На новые творческие рубежи

Игорь Добролюбов

По-видимому, нет в нашей стране человека, который не ощущал бы с радостной взволнованностью реальные результаты претворения в жизнь Программы мира, провозглашенной XXIV съездом КПСС и последовательно осуществляемой Центральным Комитетом КПСС, лично Генеральным секретарем ЦК КПСС Л. И. Брежневым.

С глубоким воодушевлением, как свое кровное дело, восприняли советские люди решения апрельского Пленума ЦК КПСС. С искренней заинтересованностью следили все мы и за дальнейшим развитием событий в международных отношениях — событий, которые знаменовали новые этапы мирного курса КПСС. Вехами этого пути стали прежде всего дружеские визиты Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в Польшу и ГДР, его исторические поездки в ФРГ, США и Францию. Успешное развитие делового сотрудничества с крупнейшими странами капиталистического мира могло стать реальностью именно благодаря последовательным усилиям ЦК КПСС и лично Л. И. Брежнева; это сотрудничество поистине открывает новую эру в международных отношениях, и его приветствуют все честные люди земли.

Усилия эти оценены по достоинству: присуждение Л. И. Брежневу Международной ленинской премии «За укрепление мира между народами» явилось закономерным признанием громадного вклада, сделанного Л. И. Брежневым в процесс разрядки международной напряженности, признанием его выдающихся заслуг во внешнеполитической деятельности нашей страны, целью которой является обеспечение прочного мира на земле. Весть о присуждении Л. И. Брежневу этой премии была встречена с глубоким удовлет-

ворением каждым советским человеком, кровно заинтересованным в том, чтобы над нашей страной, над всеми странами мира было чистое небо, чтобы мирные принципы, провозглашенные КПСС, восторжествовали.

Сегодня люди мира как никогда оптимистично смотрят в будущее. Потепление международной обстановки, которое достигнуто совместными усилиями КПСС и братских партий стран социалистического лагеря,— это процесс, затрагивающий коренные интересы всех людей земли. Мирная политика, провозглашенная коммунистами, стала фактором планетарного значения. Она оказывает все более мощное влияние на умы и сердца людей во всем мире. В определенной мере трезвый, реалистический курс, который возобладал сегодня в позиции многих крупнейших капиталистических стран,—тоже результат этой политики. Как никогда высок авторитет Коммунистической партии Советского Союза, как никогда плодотворны результаты последовательной политики нашего государства. Долгожданный мир во Вьетнаме, ликвидация политической блокады ГДР, процессы дальнейшего сплочения стран социализма, укрепления единства и братского сотрудничества между ними, решительный поворот от «холодной войны» к серьезной и стабильной разрядке напряженности в наших отношениях с ведущими странами капиталистического Запада — все эти события первостепенной важности характеризуют масштабы и значительность перемен, происходящих в мире. Это плоды громадной работы, проведенной нашей партией и ее Центральным Комитетом, это зримое подтверждение правильности ленинского стратегического курса КПСС. Успешное осуществление этого курса вселяет уверенность в то, что будет выполнена первостепенной важности задача, выдвинутая на апрельском Пленуме ЦК — «добиваться того, чтобы достигнутые благоприятные перемены в международной обстановке приобрели необратимый характер».

Нет и не может быть в наши дни человека, который был бы далек от политики. Наш мирный труд, тот вклад, который вносит каждый из нас ежедневно, ежечасно в общее дело, наша пятилетка и то, насколько успешно выполняются ее задания, успехи нашего искусства, победы нашей идеологии — все это явления политического характера. И мне думается, глубоко симптоматичен интерес, так возросший сегодня, к политической книге, политическому спектаклю, политическому фильму. Симптоматичен уже сам факт, что политический фильм в мировом кинематографе решительно выдвинулся на авансцену киноискусства, нередко тесня всевозможную развлекательную продукцию,— его смотрят, о нем спорят, он стал фактором активного политического воздействия.

Идут споры вокруг политического фильма и в нашем кинематографе, и эти споры особенно актуальны теперь, в эпоху «мирного советского наступления». Как многократно подчеркивалось в партийных документах, развитие делового сотрудничества со странами капитализма, укрепление мирных отношений между государствами с различными социальными и политическими системами предполагает в то же время постоянную бдительность, последовательную борьбу против реакционной идеологии и пропаганды. На все сферы нашей идеологии, в том числе и на советское искусство возложена задача привлечения на нашу сторону умов и сердец миллионов людей.

Вот почему мне кажется, что ограничивая сферу фильма политического

тематикой исключительно международной, сюжетами, связанными только с социальным движением в зарубежных странах и т. п.,— надо ли говорить, как важны, как насущно необходимы нам поиски на этих направлениях,— мы неоправданно изолируем мир «политического кинематографа», замыкаем его в рамках зарубежной тематики. Подчеркну еще и еще раз: эта тематика чрезвычайно важна для советского кино, и на путях воплощения ее у нас были и есть определенные успехи — именно там, где естественное желание художника взглянуть на события и процессы, происходящие в мире капитализма, глазами советского человека было подкреплено глубоким знанием жизненного материала,— только такое глубокое и точное знание дает возможность создать на экране эквивалент подлинной жизни, а не какую-либо «правдоподобную» тень.

Однако в последнее время у нас наряду с такими картинами, как «Пылающий континент» и «Это сладкое слово—свобода» появилось несколько специфических «лент про заграницу», ощутимо несущих на себе отпечаток некой заданности, обусловленной плохим знанием материала, поверхностным, неумелым обращением с ним.

Заданность в фильмах этого рода возникает искусственно, ибо, по моему убеждению, не специфика избранного материала делает фильм политическим явлением, а прежде всего угол зрения его авторов.

Так, благодаря активной позиции, активному утверждению нашей морали, наших норм жизни, нашей точки зрения на события самых разных масштабов,—благодаря этим качествам фильм М. Ромма «Девять дней одного года» стал явлением, бесспорно, политического значения. Политическими лентами по существу своему были, на мой взгляд, и такие разные фильмы, как трилогия о Максиме Г.Козинцева и Л. Трауберга, «Коммунист» Ю. Райзмана, «Освобождение» Ю. Озерова, «Укрощение огня» Д. Храбровицкого.

Политический фильм может быть фильмом любого жанра и любого масштаба.

Мне же думается, что озабоченные выбором «специфического материала» для политического кино, мы сами ограничиваем себя, сковываем фантазию. И, может быть, поэтому практически не существует у нас, например, политической комедии, нет политического памфлета. Возможно, даже жанр мюзикла мог бы на редкость плодотворно поработать на ниве политического кино— я представляю себе, какой действенной силы мог бы получиться фильм, возьми кто-нибудь на вооружение политического кинематографа приемы, скажем, полуфантастической феерии.

Но дело, конечно, не в благих рекомендациях, да я бы и не рискнул их давать. Просто, раздумывая о судьбах и потенциях политического кинематографа, невольно с горечью отмечаешь, сколько еще не пройдено плодотворных путей, сколько не использовано возможностей убедительного и художественно яркого утверждения нашей идеологии средствами кино. Между тем время не ждет, и самая пора нашему кино активнейшим образом включиться в «мирное советское наступление», развернувшееся сейчас на всех фронтах.

Как фактор политического значения понимаю я разрабатываемую нашим кинематографом тему единства поколений, преемственности их лучших традиций. Тема эта не придумана—она выстрадана опытом десятилетий, и скептикам,

сетующим на сегодняшнюю молодежь, я посоветовал бы прийти в воскресный день к вечному огню, что на площади Победы в Минске, к любому из обелисков Славы в любом из городов и сел нашей страны, к памятнику Неизвестному солдату, к братской могиле павших в минувшей войне героев.

Здесь всегда свежие цветы. Их кладут молодые — те, кто знает войну лишь из книг и фильмов, чья память хранит лишь мирные годы. Сюда идут молодожены — от веселья свадеб, в самый радостный и суматошный день своей жизни они приходят сюда, серьезные и сосредоточенные, приходят к тем, кто отдал жизнь за их счастье, и стоят в молчании, без лишнего пафоса, без патетики, просто стоят, как бы вглядываясь, вслушиваясь в прошлое и в самих себя.

Сходное чувство испытал я, когда смотрел фильм В. Трунина и А. Смирнова «Белорусский вокзал». Но как редко подобное на экране. Как мало мы даем нашему зрителю п о ч у в с т в о в а т ь простоту и величие того, о чем мы нередко, к сожалению, говорим высокопарно и витиевато. Нужны же простота и искренность.

Решающим фактором «мирного наступления» нашего киноискусства должен стать, бесспорно, фильм о современности, рассказ о жизни и труде советских людей, о проблемах их волнующих, о нравственном облике «человека нового мира», рассказ о главнейших принципах советской морали, советского образа жизни, нашей идеологии.

Художник не может позволить себе привыкнуть к тому, что стало привычным, фиксируя в своих произведениях «неосмысленные» факты, приметы нашей жизни. Заново понять природу, истоки явлений, ставших у н а с нормой, осознать их как з а в о е в а н и е — вот тот необходимый минимум, с которым только и стоит приступать к созданию фильма о современности. Здесь нужна определенная самостоятельность мышления, чуткость к жизни — ведь это скверно, что иной раз нам требуется подсказка, чтобы по-новому увидеть привычное. Для меня всегда действенным уроком в этом смысле будет год подготовки к празднованию 50-летия образования СССР, сами юбилейные торжества, доклад Л. И. Брежнева — теоретический и политический партийный документ огромной силы,— вот когда пришлось сознаться в том, что богатейший, политического звучания материал годами был буквально перед нашими глазами, а мы к нему почти не обращались — привыкнув. Я имею в виду такое великолепное качество нашего общества, как интернационализм, пронизывающий решительно все сферы жизни. Принципиально новое, революционное качество.

Именно в этот юбилейный год мне и довелось «открыть» для себя Новополоцк, молодой белорусский промышленный город, детище последних пятилеток, каких теперь много. Город, построенный руками людей со всех концов страны. И то, что раньше показалось бы мне второстепенной деталью, стало теперь основой фильма «Улица без конца»—размышление о новых взаимоотношениях в нашей большой семье советских народов.

Не знаю, в какой мере это получилось — судить о том зрителям, для меня важен и поучителен сам факт «прозрения», которое помогло увидеть новые пласты привычных явлений.

Современности будет посвящена лента, к съемкам которой мы сейчас приступаем на «Беларусьфильме». Это рассказ о сегодняшних военных лет-

чиках реактивной истребительной авиации, об их огромной любви к этой адски трудной профессии, требующей и самоотверженности и незаурядного мужества. Профессии, несмотря на военное ее предназначение, мирной по своей сути — ибо воины нашей авиации охраняют мирное небо родной страны и никому не угрожают. Кинематограф наш, рассказывая о буднях сегодняшней армии, не ставит своей целью кого-то запугать. Он, показывая дух и силу советских вооруженных сил, вскрывает внутренние закономерности нашей жизни и нашего строя, воспитывающего человека коммунизма. И в этом опять-таки его принципиальное отличие от иных творений буржуазного кино, безудержно рекламирующих технические ресурсы и неустрашимость «рыцарей» грядущих войн.

«Потому что люблю» — так будет называться наш фильм о людях, которым свойственно высокое чувство ответственности — и не только за порученное им дело, но и за в с е н а с в е т е.

Ведь, если разобраться, именно это сознание личной причастности каждого к событиям глобального масштаба, столь характерное для советских людей, и сделало возможными все победы, одержанные нами в нашем мирном наступлении, именно в нем залог успеха мирной политики нашего государства.

Обращение к этой теме для меня не случайно. В моем поколении нет людей, которых война так или иначе не коснулась бы, как нет семьи в Белоруссии, которая бы не потеряла в ее огне родных и близких. Давний мой фильм «Иван Макарович» потому и остается самым дорогим для меня, что он был как бы нашим коллективным воспоминанием о войне. И сегодня, когда все более ясными становятся в мире горизонты, с особенной остротой понимаешь, как это важно, чтобы было мирное небо, и хочется отдать дань глубочайшего уважения самоотверженному труду людей, которые его охраняют.

Ставшие сегодня реальностью факты международного звучания, отмеченные в решениях апрельского Пленума ЦК КПСС,— это одно из отражений глубинных, необратимых и существеннейших процессов, происходящих в мире; здесь, в битве за души людей, важно все.

Вот почему сегодня для художника его вечная задача — увидеть связь времен, связь фактов и явлений — актуальна и ответственна как никогда.

Минск

Кинопублицистика и современность

Р. Кармен

Как и все советские кинематографисты, работники документального кино с большим удовлетворением и душевным волнением встретили Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

На всех этапах становления и развития советского киноискусства документальное кино ощущало поддержку и внимание Коммунистической партии. Его первые шаги были освещены ленинской мыслью о том, что «производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники». Советское документальное кино вырабатывало свою идейно-эстетическую программу, основываясь на ленинском определении кинохроники как «образной публицистики», на ленинских указаниях относительно тематики и основных направлений советской кинопропаганды.

И сегодня, вчитываясь в строки Постановления ЦК КПСС о кинематографе, мы испытываем прежде всего искреннюю, идущую от сердца благодарность Центральному Комитету за его подлинно ленинскую заботу о судьбах нашего киноискусства. Постановление ЦК, буквально каждый его пункт, имеет для нас принципиальное значение как программное определение задач кинематографа, призванного расширять и углублять свои связи с жизнью, свое воздействие на жизнь.

Выдающимся политическим документом современности стал доклад Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева о пятидесятилетии Советского Союза. В нем подведены итоги великих завоеваний, которых достигла Страна Советов, намечены новые гигантские задачи.

«Самая суть коммунизма,— говорит Леонид Ильич Брежнев,— определяется тем, что граждане обладают высокой степенью сознательности и чувством ответственности перед обществом, высокими нравственными качествами. Именно поэтому воспитание общественного сознания всех граждан — одна из важнейших составных частей процесса коммунистического строительства».

В этих словах определено важнейшее направление борьбы нашей партии за коммунистическую нравственность, за коммунизм. Принять в ней активное, действенное участие— разве это не первейшая обязанность, гражданский и партийный долг советской кинопублицистики!

Отсюда столь многократно возросшая ответственность нашего искусства перед временем, перед народом, перед будущим. И собрались мы на пленум для того, чтобы глубоко, требовательно оглядеть наши ряды, проверить наше оружие, нашу идейно-эстетическую и политическую оснащенность и вместе с тем обратить пристальное внимание на наши промахи, недостатки.

Документальное кино в «самом важном из искусств» занимает все более видное, более

Доклад на IV пленуме Правления Союза кинематографистов СССР, 1973.

ответственное место. У зрителя возросла потребность, повысилось уважение, любовь к документу, возник обостренный интерес к подлинному факту. Многие направления современного документального кинематографа получили и получают новые, неожиданные аспекты, выдвигают сложные проблемы перед документалистами. В частности: информация на «момент» и художественные обобщения; отбор и расшифровка фактов на фоне бесконечного и все возрастающего потока информации; жизненная позиция и отношение художника к действительности; осмысление жизни с точки зрения художника к действительности; осмысление жизни с точки зрения революционных традиций и ленинского понимания задач советской образной публицистики.

Мы вправе гордиться тем, что создали и создаем величественную документальную летопись нового мира. Что внесли свой вклад в воспитание человеческих качеств, отличающих строителя коммунизма высокой степенью партийности и гражданственности, ясным пониманием своего долга перед обществом, своей роли в истории.

Кинематограф способен фиксировать время, как никакой другой род искусства. Не будь этого, мы никогда не имели бы историко-документального и историко-революционного фильма. Мы не имели бы на экране живого и живущего во всех наших делах и свершениях Владимира Ильича Ленина.

Ленинские кадры стали основой и вертовских «Трех песен о Ленине», и фильмов М. Ромма, М. Славинской, И. Сеткиной, и глубоких исследовательских кинолент Г. Фрадкина и Ф. Тяпкина «Рукописи Ленина» и «Знамя партии», и больших публицистических фильмов И. Копалина «Страницы бессмертия», Л. Кристи «Три весны Ленина» и «Ленин. Документы. Факты. Воспоминания», фильма В. Микоши, Д. Фирсовой, Н. Лыткина «Поезд в революцию» и таких кинопроизведений С. Зенина, А. Новогрудского, В. Лисаковича и Л. Махнача, как «Подвиг», «Гимнастерка и фрак», «Знамя над миром».

В кадрах наших съемок на века сохранен опыт революционной борьбы и коммунистического созидания. На протяжении жизни одного, по сути дела, поколения людей, мы накопили исторический материал, который еще долго будет служить людям, помогая жить, работать, творить.

Поле деятельности нашей кинодокументалистики растет, усложняется. Создаваемая средствами репортажа кинолетопись коммунистического созидания обогащается новыми фактами и красками, новыми документальными свидетельствами трудового энтузиазма, охватившего нашу страну, весь наш народ после исторических решений XXIV съезда партии и декабрьского (1972 г.) Пленума ЦК КПСС.

Сейчас, на третьем году девятого пятилетнего плана, перед лицом возросших задач советской кинодокументалистики, перед каждым из нас с особой остротой встают вопросы: как совершенствовать свое видение жизни? Как сделать его и масштабным, и поучительным, и впечатляющим с точки зрения содержания фильма и его формы, его эмоционального воздействия на зрителя?

На эти вопросы стремятся — каждый по-своему — дать ответ создатели документальных лент, хроник гигантских новостроек, показывающих людей, рождающих новое. Здесь можно назвать «Встречи на Енисейском меридиане», «Эксперимент», «Мой дом — Нурек», «Причалы КамАЗа», «Бригада», «Буровую-501» и другие работы, отмеченные живым, взволнованным видением жизни.

В связи с этим нужно со всей решительностью подчеркнуть, что составная органическая часть кинорепортажа — злободневная киноинформация — отнюдь не является чем-то второсортным. Напротив, значение информации в наш век неоценимо. И те, кто ее повседневно создает, заслуживают самого высокого уважения как передовые бойцы нашего идеологического фронта.

Но справедливости ради нельзя не отметить (даже в лучших по своей операторской, авторской и режиссерской культуре работах) как раз отсутствие информации о глубинных процессах и проблемах — и техниче-

ских, и творческих, и человеческих,— характерных для той или иной стройки, предприятия, трудовой ячейки. Отсюда и возникает скольжение по внешней стороне факта.

Мы выступаем с работами большого обобщающего звучания, сопоставляя прошлое и настоящее, воспевая труд, братскую дружбу народов, интернационализм, принципы социалистического гуманизма и коммунистической морали. «Наш марш», «Интернационал», «Крестьяне», «Поэма о рабочем классе», «Иду к тебе, Испания», «Дети нашего века», «В огне жизни», «Рассказы о коммунистах» отмечают важнейшие направления в работе, в творческих поисках советских документалистов.

В наш летописный фонд вошли событийные киновыпуски Центральной студии документальных фильмов, запечатлевшие работу исторического XXIV съезда КПСС; сейчас страна смотрит фильмы, созданные на материале такого события, как незабываемые торжества по случаю 50-летия образования СССР — «Золотой юбилей Союза ССР» и «Мы—Советский Союз».

В развитии кинодокументалистики, обращенной к людям труда, свое слово сказали и мастера научно-популярного кинематографа, сделавшие такие интересные фильмы, как «Шахтерский характер», «Крутые дороги космоса», «Я и другие», «Николай Амосов».

Приход в кинодокументалистику М. Ромма, К. Симонова, С. Образцова, Г. Чухрая, М. Хуциева, В. Ордынского обогатил наше искусство размахом мысли, широким философским осмыслением жизненного материала, образными средствами организации факта. Не потому ли высокое общественное признание зрителя получили фильмы «Обыкновенный фашизм», «Память», «Если дорог тебе твой дом», «Чужого горя не бывает...», «Алый парус Парижа»?..

Нам хорошо знаком страстный обличительный пафос острых сатирических и полемических лент старейшего советского документалиста А. Медведкина, создавшего такие актуальные фильмы, как «Разум против безумия», «Ночь над Китаем», «Тревожная хроника».

Мы записали в свой актив ряд значительных военно-патриотических лент, таких, как «Народа верные сыны», «Служу Советскому Союзу», «И выросли сыновья», «Граница» и др.

Обаятельные человеческие портреты, зарисовки будней, порой нелегких, романтических, увлекательных, возникают в фильмах «Сегодня премьера», «Взгляните на лицо», «Военной музыки оркестр», «Рыбачка», «Кино», «День переезда», «Июль в Константиновке».

Надолго запомнились зрителю герои фильмов Б. Галантера и А. Видугириса — молодой гидролог из Дивногорска, бывшие летчики, строители Токтогульской ГЭС, геологи из поисковой партии — все эти живые, непридуманные и неприкрашенные судьбы, характеры, натуры.

Люди героической летописи — Стаханов и Изотов, Кривонос и Ангелина, Иван Гудов и другие герои труда, герои-челюскинцы: Шмидт, Папанин, Чкалов, Громов, Водопьянов, Коккинаки живут в новых документальных фильмах и сегодня вместе с героями наших дней.

В последние годы мы в своих работах не раз обращались к подвигу советского народа в годы Великой Отечественной войны. Я мог бы назвать картины «Память земли», «Последние письма», «И жизнью и смертью», «О чем шумят деревья», «Фронтовики, оденьте орден!», «Дорога без привала», «Баллада о мужестве и любви», «Крылья победы», «Песни из ада», «Я — крепость, веду бой», «Там под Соколово» и др.

Своеобразную и яркую портретную галерею выдающихся личностей создали Б. Добродеев и С. Аранович — Коллонтай, Андреева, Горький, Гарнаев.

Глубоким чувством интернационализма проникнуты известные работы Л. Махнача и Л. Перского, рассказывающие о дружбе и сотрудничестве СССР и Польши.

На лучших примерах из творческой практики советских документалистов мы убеждаемся, что наша кинопублицистика способна образно осмыслить и раскрыть сущность явлений истории и современности, движение человеческих характеров и судеб народных.

Но жизнь выдвигает перед нами новые задачи смелого, углубленного подхода к сложным явлениям окружающей действительности. Подобно тому, как нельзя двигаться вперед в экономике, в промышленности, в сельском хозяйстве, в деле научно-технического прогресса без постоянного горения, без смелой новаторской мысли, и нам, в нашем деле, нельзя осуществлять огромные задачи, не осмыслив глубоко и принципиально пройденный творческий путь.

Спросим себя — стоит ли наше документальное кино на уровне своих современных задач и возможностей? Как оно охватывает и ставит проблемы времени? На это непросто и нелегко дать односложный, а тем более утвердительный во всей полноте ответ. Можно лишь сказать, что, располагая всеми необходимыми средствами общественного, социального, социологического и психологического анализа, мы еще далеко не полностью, не так активно, как хотелось бы, используем наше оружие.

Фильмы о наших достижениях, о героике социалистического строительства всегда были основой советской образной публицистики. Мы знаем, что героика и героическое берут начало в революционной традиции Вертова, Шуб, Ерофеева, Кауфмана, Турина, уже в двадцатые годы создавших десятки сильных лент о народной борьбе за свободу, за социализм.

Эти традиции утверждались в творчестве Копалина, Гурова, Слуцкого, Ованесовой, Степановой, Варламова, братьев Посельских, Беляева, Бубрика, Паллея, Сеткиной, Венжер, Свиловой, Подгорецкой, Юдина, Тасина, Дальского, Трояновского, Белякова, Каюмова, Небылицкого, Ошуркова, Ешурина, Гусева, Щекутьева, Лебедева, Макасеева, Доброницкого, Кричевского, Богдана, Ковальчука, Софьина, Шлыкова, Кущешвили, Лыткина, Глидера, Самгина, Соловьева, Мазрухо, Фомина, Кармазинского, Страдина, Шулятина, Асатиани, Арзуманова и других наших товарищей — большой список, да и не все имена названы, но их труд — это золотая книга нашей кинопублицистики.

Великим испытанием наших сил и возможностей, идейной закалки, мужества, стойкости стала Великая Отечественная война. Наша кинохроника, боевая образная публицистика, с честью выдержала суровое испытание, создав не стареющие — на века — документы о легендарном подвиге советского народа.

Наша кинопублицистика вышла на новые рубежи во второй половине XX столетия. В эпоху великих революционных битв и социальных преобразований, в эпоху невиданной революции в науке и технике, когда соревнование социализма с капитализмом стало важнейшим фронтом классовой борьбы; когда успешное осуществление выработанной нашей партией Программы мира меняет политический климат в Европе и на других континентах, когда происходит поворот от «холодной войны» к разрядке напряженности.

Документальное кино активно участвует во всех этих сражениях и процессах. Небывало расширился его тематический диапазон, его география. Жизнь дальних стран, народов и целых континентов, хроника поколений и психология личности — все это теперь подвластно кинодокументалистике.

В самой сердцевине образной публицистики стоит образ героя нашего времени. Каким он должен быть на экране, выступая, как воплощение живой, реальной действительности, во всей ее нестандартной, непридуманной сложности?

В Постановлении ЦК КПСС о кино совершенно справедливо отмечается, что кинематографисты — а мы это относим и к нам, кинопублицистам — не используют всего богатства художественных средств для создания впечатляющего образа нашего современника. Как ни горько, но и на документальном экране редко появляются запоминающиеся герои — люди сильные, целеустремленные, привлекающие цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам.

Да, центральное место на документальном экране по праву принадлежит активному строителю коммунистического общества. Но как же показать этого удивительного и прекрасного человека вне его дел и борьбы со

всем тем, что мешает нам двигаться вперед? Разве в нашей жизни не сталкиваются каждодневно разные принципы, различные позиции в отношении к труду, к коллективу, к обществу? Однако ориентировка на внешнюю сторону явлений еще остается основным недостатком наших картин, отмеченных поверхностным взглядом на действительность и ее героев. Так называемые «проблемные» фильмы насчитываются единицами. А ведь, как правило, нацеленность на острый, конфликтный материал чаще всего приводит к творческой удаче.

Серьезное обращение к проблеме личности, анализ сложного характера определяют успех фильма «Без легенд» Г. Франка, А. Бренча и А. Сажина. На примере жизни экскаваторщика Коваленко мы видим столкновение действительно героического и подлинно творческого отношения к своему делу с плакатным «героизмом».

Актуальные вопросы экономической реформы ставятся в неровном, правда, но очень интересном фильме «Твой день зарплаты». В нем поднимается разговор о рабочей совести и чести, об отношении к коллективу, о точном хозяйственном расчете.

Вопросы воспитания гражданственности, ответственности каждого за всех и всех за каждого разработаны в фильмах «Перед судом», «Четыре выстрела в двух невооруженных женщин», «Капитанское поле», «Анонимщики», «Высота Лидии Ивановой».

Советские документалисты всегда считали главной своей задачей отражение положительных явлений действительности — ведь в нашей жизни столько яркого, героического! Но поиск прекрасного, положительного не имеет ничего общего с приукрашиванием людей и фактов. Эпизоды, где авторы «улучшают» действительность, накладывают на нее ретушь, придают им «красивость», в своем понимании «красивого», как правило, отдают фальшивыми красками и безвкусицей, а зачастую компрометируют простые, естественные житейские вещи и представления.

Ощущение грима — даже в малом — может вызвать только недоверие у зрителя. Чуткое, внимательное и тактичное отношение хроникеров к правде факта — одна из плодотворнейших традиций советской документалистики. Не боялись же мы в лучших своих фильмах снимать людей усталыми, небритыми? Так в наших лентах выглядели герои Турксиба и Магнитки, строители трубопроводов, геологи, нефтяники, новоселы целины и полярники... Да, было все, как в действительности: и палатки, и непролазная грязь, продутая всеми ветрами степь, и мучительно трудные переходы и перевалы. Но именно в этой атмосфере рождался образ героя наших дней — незабываемый, сильный, правдивый!..

Подобный образ мы видим в фильме «След души» — о председателе колхоза «Лачплесис» Эдгаре Каулине. В судьбе незаурядного, сильного человека его необычный и нелегкий путь. Видно, как правда характера вступает в спор с шаблонной схемой, с заданными и сглаженными представлениями о человеке, о его деле. Кстати, этот фильм Г. Франка недавно получил главный приз на Международном фестивале в Оберхаузене.

Не могу не упомянуть о другой работе рижских документалистов, снятой тоже на производственном материале — «Валмиерские девушки» А. Леиньша и И. Селецкиса. Речь идет о небольшом городке, где вырос завод стекловолокна, на котором трудятся главным образом девушки. Речь идет о том, что в некоем городе всего двадцать тысяч жителей, на заводе трудятся одни молодые работницы и почти нет парней. Это немаловажная социальная и человеческая проблема, и имеет она отношение, как вы понимаете, не только к новому городу Валмиере. Документалисты активно и в то же время мягко и тактично рассказывают о своих героинях. Не скрывая при этом реальных трудностей, не сглаживая их.

Хочу подчеркнуть, что автор, выступающий с проблемной работой, берет, как говорится, «за живое», многих реальных людей; он скрещивает с ними свои взгляды, критерии, оценки — вступает в диалог со зрителями, среди которых у него могут быть и горячие сторонники и активные оппоненты. Но дол-

жен ли этого страшиться публицист экрана, если он стоит на твердой партийной позиции, если за ним правда жизни, если его разговор глубок и содержателен и если, наконец, этот разговор может затронуть разум и чувства зрителя? Как важно вовлекать людей в размышления о жизни, сделав их как бы участниками дискуссии.

Посидите в зрительном зале во время просмотра, скажем, такой ленты, как «Николай Амосов», и понаблюдайте за реакцией публики! Личность героя и его разговор с экрана — самобытный, резкий — будоражит зрителя, глубоко его трогает, волнует, хотя он, кажется, далеко не со всем согласен.

Киевская студия научно-популярных фильмов выпустила и такие значительные произведения публицистического кинематографа на документальной основе, как «Я и другие», «Человек и хлеб», «Экономика. Управление. Человек», «Думы о хлебе». В них поднимаются крупные хозяйственные и социальные проблемы, идет кинодискуссия большого общественного и, я бы сказал, государственного порядка. И нам, документалистам, нужно признать, что в своей практике последних лет мы не достигли подобного уровня проблематики и градуса разговора — не подошли к ним так смело и плотно, как Ф. Соболев, В. Кузнецов, И. Стависский.

Теперь многие склонны утверждать, что пришла «эра авторского фильма». Мы любим иногда открывать «эры», «школы» и пр. Нужно, думается, смотреть шире, глубже — не в классификации ведь дело и не только в привлекательном разговоре от первого лица «я полагаю», «мне кажется», «я это видел», «я снимал». Да, доверительный разговор со зрителем необходим! Но в авторском фильме, если он претендует на такую роль, прежде всего должно присутствовать отношение кинодокументалиста к изображаемой жизни, коллизии, факту; масштаб его мышления и уровень мастерства.

Теперь о проблеме так называемых «серых фильмов».

В докладе Л. А. Кулиджанова на пленуме, посвященном задачам советских кинематографистов в свете Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», мы услышали, что образы героев некоторых игровых лент о рабочем классе проигрывают в жизненности и обобщающей силе героям таких документальных картин, как «Нарынский дневник», и телефильма «Шахтеры». Что греха таить, такое сравнение нас порадовало.

Но мы полностью разделяем и упреки, сделанные в этом докладе — даже мягче, чем следовало ожидать,— в наш адрес, в адрес документального кинематографа. А озабоченность по поводу большого числа «средних», «благополучных», в сущности, серых фильмов к нам относится в полной мере. Это прозвучало и в докладе председателя Госкино СССР Ф. Т. Ермаша на Всесоюзном совещании кинематографистов — «объявить настоящую борьбу серости на киноэкране».

Однажды Илья Ильф записал в своей книжке трогательную историю одного писателя, который, придя в редакцию литературного журнала, задал вопрос — печатают ли они слабые произведения? Ему ответили, что и такое бывает, и он предложил себя в качестве автора этой рубрики.

Боюсь, что мы, сами того не желая, узаконили принцип ильфовского горе-писателя.

В чем же дело?

Во-первых, бесталанность. Часто ли мы говорим о талантливом в документальном кино? О спекуляции на важности и значимости темы? И, конечно же, о либеральном отношении к явно слабым работам со стороны принимающих организаций.

Гляньте-ка, сколько из трехсот фильмов, выпущенных в документальном кино, получили у нас четвертую категорию? Подавляющий процент — *первая и вторая категории*. Так зачем же человеку мучиться, искать, переживать, когда он с легкостью ильфовского героя может сработать на вторую или, в худшем случае, третью категорию и выйти на экран! Я не знаю пока что документальных лент, не выпущенных на экран из-за слабости режиссуры, монтажа, изобразительного решения.

И мы, в Союзе, и прежде всего у себя в Комиссии, повинны в том, что обсуждения картин зачастую носят у нас обтекаемый, комплиментарный характер. Срабатывает все та же психологическая пружина: нежелание обидеть товарища, поссориться, а в конечном счете — это беспринципность.

Мастерство, профессиональная культура фильма — это вопросы первой величины для дальнейшего развития нашего искусства. Накал и размах событий диктуют и соответствующий масштаб творческого мышления, философского осмысления действительности, особую обостренность видения.

Пока что в нашей повседневной творческой практике драматургия, съемка, монтаж отдают приоритет дикторскому тексту и многословным синхронным записям людей. При этом даже в фильмах, интересных по своему замыслу, по культуре репортажа, и авторское и синхронное слово являются не самыми сильными компонентами. Перегрузка синхронных записей ощущается и в картине «Мы — советские», и в «Границе», и в серьезной и важной по своей теме ленте способного, ищущего конфликтный материал режиссера Б. Рычкова «Личная ответственность».

Я хочу немного остановиться на этой работе — она вызывает противоречивые оценки, вероятно, потому, что, как и в картине «Поэма о рабочем классе», ощущается некоторый перебор в использовании звукозрительного материала. Я имею в виду и синхронные записи, и дикторский текст, и песни — все это как бы виньеточные украшения, вставные номера.

Постановка проблемы о роли руководителя на крупном современном предприятии важна и актуальна. Да, Б. Рычков и Л. Ошанин взялись за трудную и ответственную тему и многого добились на этом пути. Но беспредельный синхронный калейдоскоп, да еще авторский комментарий, который во что бы то ни стало хочет помочь зрителю понять и без того понятные вещи, приводят к тому, что п о к а з, который остается для нас решающим кинематографическим средством, уступает место р а с с к а з у.

Сентенция — самая красивая, правильная, выверенная во всех отношениях — проявляет себя как следствие бедности изобразительной и монтажной структуры фильмов. И воздействие картин часто подрывается бедностью текста, штампом, пошлостью.

Если, например, нужно сказать о работе председателя колхоза, всегда под рукой дежурная фраза: «Дела колхозные — это не просто главная забота председателя, в них — вся его жизнь».

Или вот текст такого рода: «С особой радостью (рыбаки после долгого отсутствия) вступают на родную землю. Ведь годовой план по добыче рыбы выполнен досрочно!» — звучит фальшиво. Рыбаков, конечно, радует выполнение плана, но прежде всего по-человечески рыбак счастлив, что увидит жену, детей, и это мы видим на экране.

Вот фразы, кочующие из фильма в фильм, из журнала в журнал, с которыми мы свыклись: «добрый урожай», «не подкачали», «не теряя минуты погожего времени», «талант, помноженный на труд», и т. д. и т. п.

Было время, когда наши ленты страдали от непомерного обилия слов, которые разжевывали и утомительно втолковывали зрителю то, что ему и так понятно. Это было настоящим бедствием в документальном кино. Затем, быть может, своеобразной реакцией на эту инфляцию текста стали многие картины почти бессловесные, немые. Но ясно, что тут не может быть готовых канонов или рецептов. Все зависит от характера фильма, от его образной структуры и стилистики.

Думается, надо заботиться не столько о количестве текста — много его или мало,— сколько о его художественной выразительности, о верном его сочетании с изображением и музыкой, о силе его воздействия на зрителя.

Развитие любого искусства нельзя представить себе без притока свежих сил, без смелой, задорной, ищущей молодежи. Тем более это немыслимо в документальном кино, которое можно назвать искусством молодых.

Мы рады, и я с удовольствием об этом говорю, что в наших рядах успешно трудятся мастера старшего поколения. Знаем, как ак-

тивно и с каким молодым энтузиазмом они работают. И не только режиссеры, но и многие пожилые операторы наших корпунктов, и операторы на киностудиях не сменили еще кинокамеру на монтажный стол для склейки заказных роликов.

Будущее нашего искусства — это молодые силы документального кинематографа. Между тем процесс притока молодых на киностудии очень и очень замедлен.

Это не может не вызывать нашей озабоченности и тревоги. Поэтому я хочу назвать здесь некоторые имена молодых документалистов, на которых мы возлагаем свои надежды. К сожалению, их совсем немного, в особенности, на ниве операторского искусства.

За последние годы в документальное кино пришли молодые режиссеры и операторы — воспитанники ВГИКа.

На многих студиях мы уже можем видеть их работы, обнадеживающие, свидетельствующие об их гражданской позиции, умении подходить к избранной теме с высокой меркой ответственности за свой труд.

Молодые операторы Доброницкий, Ловков, Горбатский, Никонов, Мякишев, Авербух, Скачков на Центральной студии уже первыми своими работами показали, что они продолжают развивать традиции советской школы операторов-документалистов. Там же выступили со своими работами молодые режиссеры: Семенов, Киселев, Бурашева, Геккер, Павлов, Бабак, Раменский... Молодежь всегда настроена несколько бунтарски, ниспровергательски; зачастую слово «традиционность» звучит в их устах, как синоним косности; однако они ищут, стремятся познать своего современника, выразить его духовное богатство, решая этим самым одну из важнейших проблем документального кино.

Эти качества мы обнаруживаем в работах молодых режиссеров и операторов других студий — ленинградцев И. Калининой, М. Литвякова, В. Гурьянова, киевлянина В. Стороженко; минчан Лысятова и Михлеева; на Северо-Кавказской студии — В. Грунина; Б. Свойского на Куйбышевской студии; иркутян — В. Хоменко и Т. Чирковой; В. Кузьмина из Казани; А. Мамонтовой из Новосибирска. С интересными работами на республиканских студиях выступили Г. Емельянов и О. Абишев в Казахстане; М. Усекбаев, О. Абдылдаев и К. Жусумбалиев в Киргизии, Л. Кимягарова — в Таджикистане...

Своими работами заявили о себе молодые режиссеры Грузии: Микеладзе, Чубария, Татулашвили, Хотивари и молодой режиссер из Еревана — Р. Геворкян.

И на прибалтийских студиях есть некоторое, правда, очень небольшое пополнение — Г. Шаблявичус и Л. Лазенис — в Вильнюсе, рижанин А. Эпнерс. Немного, к сожалению.

Мы ничего не можем сказать об Эстонии, Молдавии, Азербайджане. А Белоруссия, к слову замечу, растеряла даже то, что имела. Я имею в виду Коловского, Ефремова, Двинского, Панина — молодых режиссеров, которые уже несколько лет не могут найти себе пристанище, делают порой на разных студиях какие-то случайные вещи. Это, по меньшей мере, неоправданное расточительство, потому что вопрос притока свежих сил остается важнейшей проблемой развития кинопублицистики.

И как бы молодые ни увлекались подчас задорным ниспроверганием того, что они называют «традиционным», в конечном счете, они своим свежим творчеством утверждают благородные традиции нашего искусства.

Все чаще и чаще о театральных постановках и игровых картинах пишут и говорят: «документальная достоверность», «хроникальность». Мы же у себя замечаем другую картину — неумение пользоваться своими документальными средствами и способами постижения действительности.

К сожалению, у нас наблюдается пренебрежительное отношение к репортажу, бескровные схемы, постановочность, тяга к инсценировке, театральность. Теперь, когда смотришь некоторые производственные и колхозные фильмы, невольно вспоминается период, когда по нашим экранам кочевали уставленные яствами столы, трактористы сидели за штурвалом при всех орденах, как на пара-

де, не видно было напряженных лиц, все улыбались. А ведь это снималось в труднейшие для нашей колхозной деревни времена, когда неистовым трудом утверждался колхозный строй и становление новой жизни в деревне связано было с огромными трудностями.

Мы с группой товарищей просмотрели, в преддверии пленума, десятки картин, видели много фильмов о трудном урожае прошлого года. Как там все благополучно! Как улыбаются комбайнеры! Как пожимают им руки секретари райкомов! Какие потоки золотого зерна идут на элеваторы... А ведь была трагедийная ситуация! И только в одном фильме «Трудный хлеб» мы увидели суровые кадры гибнущего зерна, град, дожди, людей не улыбающихся, людей со стиснутыми губами. И эти кадры вызывали у зрителя чувство гордости за героический труд комбайнеров, шоферов, агрономов, партийных работников. Можно было, быть может, еще даже суровее показать борьбу за хлеб, но и этот фильм — емкий, правдивый — дорог нам своей правдой.

И все же я не могу не заметить, что в картине «Трудный хлеб» кадры бедствия впечатляют сильнее, чем материал, показывающий преодоление стихии. Драматизм подменен информацией поспешной и беглой, и не всегда точно отобранной. По всей вероятности, такие вещи нельзя снимать с налету, они требуют длительного и вдумчивого наблюдения за событиями и конструктивной драматургической мысли, помогающей проникнуть в их суть.

Молодой способный режиссер В. Грунин в фильме «Июль в Константиновке» показал плодотворные возможности сельской темы в ином ракурсе — в ее буднях. Мягкая, живая, где-то обыденная, где-то приподнятая атмосфера горячей уборочной страды передана и заинтересованно и правдиво. А главное — с пониманием того, что происходит в деревне, и как можно обыграть самые простые вещи — технику, обстановку, погоду, самодеятельность. Но посмотрите такие, скажем, ленты, как «У нас летом», «Человек из аула Псебе», «Жить на земле», «Молчаливый Файзула», «Иззат Клычев», «Михаил Исидорович», «Мы моряки», «У нас на Красной Заре», «Урок эстетики». Обогащают ли они зрителя новым жизненным опытом?

Идет девятая пятилетка — ее третий решающий год, и каждый ее день, каждый час для нас — документалистов — испытание мысли, зоркости взгляда, умения проникнуть в сложные процессы жизни, увидеть рождение новых форм социалистического соревнования, сознательного отношения к рабочему долгу, к дисциплине и своим трудовым обязательствам. Ведь именно этим узловым проблемам нашего строительства был посвящен декабрьский (1972 г.) Пленум Центрального Комитета партии.

Особенное значение в связи с этим приобретает передача с экрана опыта передовиков социалистической индустрии и сельского хозяйства, это теперь наша первейшая и почетнейшая задача.

Нельзя сказать, что мы не делаем фильмов о передовиках производства. Но какова их отдача? — вот в чем суть вопроса.

Возьмите, скажем, такие фильмы, как «Кузнец Огнев», «Бригадир Петр Козин» или «Будни Николая Шило» и сравните их с лентой А. Аграновского и И. Гутмана «Хозяева». В первом случае довольно поверхностная иллюстративная информация.

В картине «Хозяева» рассказ об известном бригадире строителей, Герое Социалистического Труда Николае Злобине раскрывает существо новых методов хозяйственного расчета в строительстве; увлекательно показывает их преимущество и результаты. И вот что интересно: из производственных аспектов, которые мы почему-то адресуем исключительно научно-популярному кинематографу, вырастает образ самобытного человека, большой незаурядной личности.

Мне кажется, что давно пришла пора — само время требует! — сделать фильм о новаторской сути нашего рабочего класса, о том, что современный советский рабочий — это творец, созидатель нового, неутомимый искатель. Не в этом ли его социальное и качественное отличие от рабочих буржуазного Запада?

И если, скажем, картина Б. Рычкова «Русский мастер» во многом отвечает нашему представлению о складе души и характера рабочего человека; если лента ленинградских документалистов «Бригада», сделанная М. Серебрянниковым, Н. Борониным и М. Массом, ставит серьезные проблемы и производственного и морально-этического порядка, то рядом с ними можно было бы назвать немало очерковых фильмов, где рабоче-производственная тема определяется лишь внешними признаками.

Нельзя забывать, что работаем мы не только на сегодняшний день, но и для будущего. Вспомним, какую ценность для нас представляют материалы кинолетописи первых пятилеток. Вдумаемся, оставим ли мы сегодня потомкам столь же яркий слепок нашего времени, наших героических лет? Здесь есть основания для тревоги. Можно с горечью констатировать, что в какой-то мере мы потеряли вкус к исследованию жизни.

Инсценировка, театрализация материала — это вопрос не только методологический, но и политический. Постановочность закрывает нам многие сферы жизни, ее реальные стороны и проблемы. Как много неверных, безжизненных ситуаций и обстоятельств в таких постановочных лентах, как «День Саригюха», «Молчаливый Файзула». И как проигрывает от наивных, отдающих дурной экзотикой инсценировок в общем-то интересно снятый фильм молодого режиссера Л. Салдадзе — «Мой дом».

Пристально наблюдая за человеком, за его эмоциями, истинный репортер-художник не будет заботиться о «художественной» освещенности объекта, о тональной композиции кадра, ему достаточно экспозиционного света, для него важно главное — человек, а всевозможные «художественные» компоненты он выводит на второй план своей задачи. Наблюдая, он решает главную задачу — человек на экране, живой, непосредственный, живущий своими чувствами, тревогами, мыслями. И стоит только сказать: «повернитесь», «возьмите в руки книгу...» — человек теряет свой облик, остается прекрасная высвеченность, совершенная композиция кадра и не больше.

Не потому ли на некоторых наших работах печать томительного однообразия, варьируются одни и те же сюжетные ситуации, не учитывающие такую важную сторону киноленты, как ее увлекательность, интересность и материала и творческого решения.

Я глубоко убежден, что интересная документальная или научно-популярная картина может быть рентабельной в прокате. Но в большинстве наших фильмов отсутствует увлекательная тематическая основа, сенсационный — не побоюсь этого слова! — материал.

А разве не обидно, что многие фильмы, интересные, казалось бы, по своим фактам, вызывают у зрителей скуку потому, что неумело организованы, аморфны по своей структуре. Даже лучшие наши картины многое теряют от нечеткости композиции, от бесконечных повторов и длиннот.

Мы порой забываем об огромных эстетических возможностях монтажа, подменяя его механической склейкой. Плохо еще владеем таким сильным выразительным средством, как звук.

Для нас, как, пожалуй, ни для какой иной области искусства, актуально указание тов. Брежнева Л. И., сделанное им в докладе на XXIV съезде партии: «Иногда бывает даже, что произведение посвящено хорошей, актуальной теме, но создается впечатление, что художник подошел к своей задаче слишком легко, не вложил в свой труд всю силу своего таланта»...

Одна из причин отставания документального кино кроется в несовершенстве тематического планирования. На большинстве студий темплан зависит не только от качества авторских заявок, но и, что греха таить, от пробивной силы того или иного автора. Между тем необходима целенаправленная перспективная работа, идеологическое прогнозирование проблем на ближайшие два-три-пять лет. Видимо, должен быть создан компетентный орган тематического прогнозирования, учитывающий в своих рекомендациях главные направ-

ления народно-хозяйственных планов, зрительский интерес к определенным проблемам и темам.

Речь идет не о механическом включении в план еще одной картины о том или ином труженике, о заводе, колхозе. Я говорю о том, что нужно думать о крупных социологических, социально-политических и проблемных фильмах. Об активизации публицистического кинематографа.

Речь идет о коренном повороте советской кинопублицистики к истинно современной проблематике, затрагивающей процессы нашего экономического, научно-технического соревнования с капитализмом, нашей идеологической борьбы.

Вопросы создания и возрождения на новом качественном уровне социального и социально-политического фильма требуют иного, более взыскательного взгляда на характер драматургии документального кино.

Сценарист, писатель, журналист должны располагать значительно большим временем для вторжения в жизненные процессы, чем это было до сих пор,— ведь они так усложнились!

Тема, творческая заявка не может быть сформулирована в общих словах аннотации, сопровождающей сегодня любой наш темплан. В аннотации, помимо идеи будущего фильма, должен быть сформулирован авторский взгляд на явление, определены материалы и проблема — человеческая, техническая, идеологическая,— достойная большого экрана. Должно быть очевидно, что автор знает свой предмет, освоил его, видит возможные повороты, понимает его значение и актуальность.

Особое внимание следует сосредоточить на бескомпромиссном отношении к оценке сценариев и кинокартин, к идейно-эстетическим критериям, и, наконец, к отбору исполнителей и прежде всего — авторов и режиссеров.

По счастью, становятся анахронизмом такие условия, при которых сценарист рассматривался как многоопытный ремесленник, способный связать воедино хаотически снятые обрывки пленки. «Связать текстом!» — зловещий призыв, означающий, что снято нечто бесформенное и лишенное смысла, и с помощью текста надо попытаться создать некое подобие фильма, установить логику развития сюжета и монтажные переходы. Причем далеко не всегда режиссер виновник такой аварии. Чаще — он же и жертва, потому что был вынужден снимать по дилетантскому, непрофессиональному сценарию, в котором не было драматургии — по сценарию, который годился только для составления сметы...

Благодаря авторским открытиям стала более богатой и разнообразной палитра выразительных средств драматургии документального фильма, расширились ее возможности раскрытия интеллектуальной и эмоциональной сферы личности человека.

Оказалось, например, что в документальной ленте огромную силу подчас обретает внутренний монолог героя — не выдуманный, а достоверный, строго документальный и поэтому впечатляющий!

Мы с тревогой думаем сегодня о малочисленности отряда сценаристов документального кино. Опытных кинодраматургов на документальных студиях в десятки раз меньше, чем режиссеров или чем названий фильмов, которые нам предстоит создать в ближайшие годы.

Среди профессиональных киносценаристов документального фильма: М. Березко, Л. Браславский, Б. Добродеев, С. Дробашенко, В. Ильинский, Ю. Каравкин, Г. Кублицкий, В. Кузнецов, А. Леиньш, Э. Марьямов, В. Никиткина, А. Новогрудский, И. Прок, А. Розин, М. Сергеев, В. Самойлов, К. Славин, М. Туровская, Ю. Ханютин — вот, пожалуй, тот костяк профессионалов нашей огромной документальной кинематографии.

Жаль, что одаренные литераторы, мастера документальной прозы и очерка сторонятся документального кино, не пробуют свои силы в этом замечательном искусстве!

Как хотелось бы, чтобы лучшие наши писатели и журналисты приходили на киностудии не изредка, не от случая к случаю, а всерьез и надолго, считая документальное кино своим кровным, родным творческим делом!

Мы отлично понимаем, что все это зависит

не только от призывов, но и в гораздо большей мере — от создания подлинно творческой обстановки на киностудиях, от умения редакторов отыскивать талантливых людей, привлекать их к работе, выдвигать перед ними художественные задачи, способные по-настоящему их увлечь.

Если мы действительно озабочены судьбами нашей кинопублицистики, а следовательно, и ее основы — кинодраматургии, то почему в только что составленный план государственных заказов на картины, посвященные важнейшим темам современности, не включены документальные ленты?

Почему недавно созданной Сценарной студии поручена работа только над сценариями игровых кинокартин?

Все эти вопросы, жизненно важные для дальнейшего развития образной публицистики, думается, должны стать предметом пристального внимания со стороны нашего творческого Союза и Госкино СССР.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» подчеркивается, что в произведениях советского киноискусства не получила должного развития художественная кинопублицистика, разрабатывающая темы классовой борьбы на международной арене. Нужно сказать, что все пункты Постановления, каждая его фраза настолько широки, емки, что мне кажутся неправильными попытки толковать те или иные его абзацы в том смысле, что это, мол, относится к художественному кино, а это — к документальному. Такие попытки имеют место. Однако мы, кинопублицисты, принимаем каждую мысль, высказанную в Постановлении ЦК, как обращенную к нам, к нашей профессии. И поэтому сама формула «художественная публицистика», впервые прозвучавшая в столь ответственном партийном документе, выводит наше искусство документалистики на новый качественный уровень.

В современных условиях глобальной борьбы идеологий мы должны знать, что там, где мы опоздаем с нашим правдивым словом, нас опередит враг. Где промолчим, прозвучит голос наших противников. Где замешкаемся, потеряем миллионы человеческих душ, стремящихся к познанию правды, они будут отравлены ядом человеконенавистнической пропаганды.

Есть над чем серьезно задуматься. Мир бурлит, а мы — советские кинопублицисты — создаем мало наступательных, боевых фильмов, иногда оставляя поле боя нашим идеологическим противникам.

Серьезным аргументом в идеологическом споре могут стать картины, снятые в гуще острых и сложных событий, как, например, картина А. Калошина «Чехословакия — год испытаний», его же «Валютный кризис», «Око тайфуна» Ю. Монгловского, фильм В. Трошкина о Перу, «Горячий ветер свободы» В. Комарова, «К северу от Замбези» О. Арцеулова, фильмы О. Лебедева, В. Микоши...

Мы не можем забывать, что сердце Михаила Ромма перестало биться в разгар его напряженной работы над художественно-публицистическим фильмом «Мир сегодня».

В наши мирные дни, когда мы в думах о своем творчестве обращаемся к темам хлеба, стали, плотин, человеческих душ; когда мы, как о чем-то далеком вспоминаем погибших в боях за Родину операторов — в эти мирные у нас, и неспокойные во многих других точках планеты дни пал сраженный пулей веселый кинооператор Костя Ряшенцев. Такова наша профессия — профессия хроникера — солдатская, чистая, честная...

Фильмами, отражающими процессы социальной жизни и классовых битв, мы выступаем не только против чуждой нам идеологии, но боремся и с теми деятелями кинематографа, которые развенчивают человека и человеческое, проповедуют апокалиптическую философию вселенского хаоса и отчаяния.

Мы — публицисты экрана с большим удовлетворением восприняли решения апрельского (1973 г.) Пленума ЦК КПСС по докладу Леонида Ильича Брежнева о международной деятельности ЦК КПСС по осуществлению решений XXIV съезда партии.

Все более мощно и авторитетно звучит на

международной арене голос страны Ленина, голос, зовущий к прочному миру и дружбе между народами. Этот голос должен прозвучать в наших произведениях на международную тему.

Достоинство советской образной кинопублицистики — в ее бескомпромиссной правдивости, идейной целеустремленности, политической остроте.

Но подчас даже и хорошие работы не лишены своих типических недостатков и просчетов. Если режиссеров игрового кинематографа порой упрекают, что их заграница — на экране «фанерная», «бутафорская», то на документальном экране зарубежная жизнь нередко выглядит открыточно, рекламно, с элементами туристического любования.

Жизнь выдвигает перед нами все новые проблемы, от которых мы не можем уйти.

Одна из таких проблем — документальное кино и документальное телевидение, их различие, их взаимодействие, их сильные стороны и их слабости.

Со времени первого пленума по документальному кино телевизионный документальный фильм стал силой, с которой нельзя не считаться, он получил (в отличие от нас) громадный «просмотровый зал», выработал и успешно развивает свою стилистику и методологию.

На многих и многих работах кинематографической документалистики чувствуется влияние телефильма с его свободой действия в жизненном материале, долгим и внимательным наблюдением за человеком, умелым и разнообразным использованием синхронных съемок. У документального кинематографа, который более ограничен во времени показа, свои творческие задачи и особенности, главным образом, связанные с более динамичным и действенным подходом и к композиции и к организации материала в целом.

Мы мало сопоставляем и сравниваем то, что делается у нас и в теледокументалистике. Мне кажется, что мы как-то уходим от этого разговора, хотя он был бы полезен всему делу развития экранной публицистики.

Был бы глубокий смысл и польза для всех и в том, если бы мы у себя в Союзе — в секциях документального кино и телевидения — обсудили и выявили особенности таких, скажем, произведений документального кино и документального телевидения, как, например, «Николай Амосов» и «Труды и дни Терентия Мальцева», как «Шахтерский характер» и «Шахтеры». Я говорю о серьезных и самобытных работах не случайно — сегодня они задают тон в кинодокументалистике и, благодаря своему уровню, с б л и ж а ю т, а не разделяют эти две сферы духовного воздействия на зрителя. Слабые произведения показывают не общность устремлений, а одинаковость художественных просчетов.

Нужно еще обратить внимание на ничем не оправданное, влекущее за собой излишние государственные затраты, систематическое дублирование одних и тех же тем, киноматериалов, обращение к одним и тем же героям.

Мы сделали несколько, по существу, одинаковых лент, приуроченных к 30-летию Сталинградской битвы. Спартакиада народов СССР вызвала целую волну однообразных лент и в кино и на телестудиях. К 50-летию образования СССР документалисты кинематографа и телевидения выпустили однородные фильмы о республиках и так далее. Примеров можно было бы привести множество.

Можно понять природу и творческий поиск теледокументалистов, когда они создают на известных и найденных впервые, но по-своему осмысленных материалах и документах прекрасный четырехсерийный фильм Д. Фирсовой и С. Ждановой «Зима и весна 45-го», который стал серьезным вкладом в летопись Великой Отечественной войны. Но практика, при которой несколько кинематографических и несколько телевизионных студий снимают одновременно несколько картин на КамАЗе, едва ли может привести к рождению крупного и значительного произведения об этой грандиозной стройке.

Когда речь идет о большой стройке, о выдающихся событиях, о знаменательных юбилейных датах, быть может, имеет смысл объединить усилия теледокументалистов и кино-

документалистов, создав единый направляющий и организационный центр по этим киноработам и кинонаблюдениям, прибегая к совместным постановкам.

Да, пока еще сделано очень мало в объединении наших усилий, хотя мы не конкурирующие фирмы и у нас одинаковые идейно-творческие и тематические основы творчества. Нам не стыдно учиться друг у друга не только творчеству, но и организации дела.

Руководству телевидения и кинематографии следовало бы выработать более стройную и планомерную систему показа на телеэкране документальных фильмов; сейчас он часто носит случайный характер — документальными лентами «затыкаются» «окна» между передачами. А показ работ отдельных студий не искупает этого недостатка. Можно было бы лучше, интереснее строить передачи «Час документального фильма». Пора положить конец практике использования документальных лент, создаваемых и в кино и на телестудиях, как «сырья» для тех или иных тематических телепередач. Нарушается не только смысл используемых фрагментов и кадров, но и авторское начало. В этом заложена и еще одна опасность — легкость, с какой добывается любой материал, порождается поверхностное, а в ряде случаев — циничное отношение к документальному кинопроизведению.

Я должен еще раз оговориться, что в одном докладе трудно охватить все проблемы, связанные с искусством документального фильма. И хотя я не сомневаюсь, что присутствующие на пленуме кинокритики и журналисты выступят по вопросам состояния теории и критики в нашем деле, я все же вкратце остановлюсь на некоторых волнующих нас аспектах этой проблемы.

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» относится и к нашей повседневной творческой практике, к задачам и целям искусства образной кинопублицистики.

Мы часто с понятной гордостью вспоминаем пройденный нашим документальным кино творческий путь. Мы вправе смело утверждать, что это был путь, отмеченный яркими вехами новаторства в освоении жизненного материала, в поисках наиболее сильных средств и приемов духовного и эмоционального воздействия на зрителя. Однако путь этот все еще по-настоящему не изучен, не осмыслен. Разработка теоретической платформы советского документального кино тормозится недостаточно активным, недостаточно глубоким обобщением накопленного им опыта.

Наша критика, к сожалению, мало занята глубоким исследованием природы кинопублицистики. И если этот упрек относится к прошлому и нынешнему дню, то, может быть, еще более серьезным упущением является то, что наша критика не пытается выяснить — какое место будет занимать наше искусство завтра, в обстановке усиливающейся идеологической борьбы.

Теперь о повседневной кинокритике.

Пересмотрим сотни вырезок, посвященных тем или иным документальным фильмам: почти везде привычные словосочетания, стершиеся от частого употребления — «экран показывает...», «фильм повествует...», «перед нами возникают образы...» и т.д. Создатели фильма, как правило, указываются в сносках, в лучшем случае — о них пишут по трафаретам — «зрелое мастерство...», «динамичный монтаж...», «удачное музыкальное оформление...» и т. д. А когда критики рецензируют большие фильмы на общественно значимые темы, они оценивают, по существу, самую тему или событие, а не особенности творчества в данной ленте. Так, значимость материала порой амнистирует недостатки мастерства. Приятным исключением в этой связи была опубликованная в «Искусстве кино» рецензия Георгия Кублицкого на фильм Махнача и Перского «Глазами друга». Автор статьи, положительно оценив этот хороший фильм, однако предъявил к режиссерам серьезный творческий счет, отнюдь не снизив своей требовательности из-за важности темы.

Подобные выступления могут принести только пользу нашему документальному кинематографу.

Мне кажется несколько ослабленной, рыхловатой драматургия и композиция таких интересных работ, как «Твой день зарплаты» и «Нарынский дневник». Об этом можно было бы сказать в полный голос, если мы действительно заинтересованы в новом подъеме документального киноискусства.

Умный, размышляющий критик или теоретик может подсказать документалисту путь решения проблемы, скажем, такой непростой и сложной, как показ трудового человека наших дней, современного производства. Тут и социальная сторона жизни советского рабочего, и его нравственный потенциал, и коллективизм, и техника, и многое другое, что требует пристального исследовательского подхода.

Как нам планировать индустриальную тему, как лучше строить наблюдения, с каким запасом знаний идти на завод, на стройку? Об этом критика не может не задуматься, разбирая фильм, который связан с этой проблематикой.

Мне нравятся, например, рейды Зенякина и его коллег на крупнейшие новостройки — КамАЗ, Тольятти. Но можем ли мы ограничивать свою палитру такими скоропалительными рейдами? Ведь фильмы длительных наблюдений за большими стройками когда-то занимали центральное место в нашей документалистике!

Редакция журнала «Искусство кино» недавно проявила ценную инициативу, организовав «круглый стол» по вопросам критики в документальном кино. Было высказано много интересных и острых мнений. Обсуждение этой проблемы должно продолжаться и в журнале «Искусство кино», и в «Советском экране», и на страницах наших газет.

В последние годы вышло несколько серьезных исследовательских и критических работ, посвященных проблемам документального кино. Я мог бы назвать сборник «Современный документальный фильм», книги «Феномен достоверности», «Их оружие — кинокамера», «Современное документальное кино», «Кинокамера пишет историю» и др. В них поднимаются такие важные вопросы, как классовый подход к природе кинопублицистики, к документальному фильму, к содержанию понятия достоверности; рассматривается агитационное общественно-политическое воздействие документального фильма. Такие работы нам необходимы, они оказывают влияние на методологию создания современного документального и телевизионного фильма, на точное понимание его художественных особенностей, его места в обществе.

Говоря о том, что нам не хватает теоретических основ нашей профессии, мы не можем сегодня не помянуть с чувством боли и уважения ушедшего от нас товарища, друга, человека незаурядного интеллекта, теоретика кинопублицистики и кинорежиссера Романа Григорьева, который, к слову говоря, в последние дни своей жизни, несмотря на тяжкий недуг, много мыслей, времени посвятил этому нашему пленуму. Мечтал о нем, прикидывал круг тем, которые мы должны здесь обсуждать...

В нашем документальном кинематографе есть интересные, тонкие критики и киноведы. Работы Дробашенко, Славина, Добродеева, Новогрудского, Абрамова, Рошаля, Ханютина, Кладо, Сенчаковой, Рубановой и других наших товарищей оказывают большое влияние на творческий процесс, на практику. Но таких критиков у нас пока еще мало.

И еще одна немаловажная для нашего дела проблема, затрагивающая область обмена творческим опытом. В последнее время мы както наладили просмотры собственных работ и на местах и в Москве, куда приглашаются документалисты республиканских студий. Мы знаем далеко не все, но я не ошибусь, если скажу, что все лучшее — знаем.

Этому во многом способствовали всесоюзные пленумы и творческие конференции нашей комиссии в Риге, с документалистами Закавказья и Российской Федерации, обсуждение работ многих республиканских студий в Москве и на местах, Всесоюзное совещание, посвященное проблемам киноперіодики, творческая конференция документалистов Российской Федерации «9-я пятилетка на экране», творческие вечера мастеров документального

кино, выезды в республики и города РСФСР мастеров кинодокументалистики; Всесоюзное совещание и семинар по вопросам драматургии документального фильма, проведенные Комиссией по кинодраматургии; выезды документалистов на предприятия, стройки, колхозы, в воинские части.

Хуже обстоит дело с документалистикой братских социалистических стран и современного Запада. Мы почти не видим интересных в профессиональном отношении работ, отражающих новые тенденции современного документализма. Тот, кому удается попасть на Лейпцигский, Краковский или наш, Московский фестивали, еще более или менее в курсе дела. А другим труднее, ведь на экранах этих лент не видно.

Нашему Союзу и Госкомитету нужно наладить регулярный творческий обмен фильмами хотя бы между социалистическими странами, с привлечением возможно большего числа советских кинодокументалистов — и в Москве и в республиках.

Насущной проблемой становится ныне проблема квалифицированных, преданных своему делу редакторов.

Необходимо укрепить положение редактора на студии, пересмотреть состав редактуры, освободив его от людей неквалифицированных, случайных, никак не проявивших себя, а таких, увы, немало.

Следует продумать стимулирование труда редактора. Почти во всех кинематографических профессиях существует тарифная сетка. Редакторы приравнены к оплате старших администраторов, но если, скажем, у администратора есть перспектива роста — он может постоянно повышать свою тарификацию,— то у редактора этого нет.

Вечная наша проблема — продвижение и прокат документальных фильмов.

Как известно, проблему проката документальных и научно-популярных фильмов не могут полностью решить специализированные кинотеатры. Могли бы, если бы их было больше, но их ведь очень мало; они, как правило, обладают маловместительными залами, расположены в неприглядных помещениях, к тому же зачастую для увеличения своего плана прокатывают игровые фильмы. И существуют они только в столичных или крупных городах. Честно говоря, эти театры представляют собой типичную «полумеру» в осуществлении важного дела.

Более действенным проводником документальных фильмов является сеть клубных установок ВЦСПС. Сорок шесть тысяч установок! (Большинство из них — с платным прокатом.) Это сеть, располагающая большим контингентом зрителей, любящих документальное кино, знающих, что они идут смотреть, следящих за репертуаром. Мы иногда не отдаем себе отчета, какое множество людей готово с увлечением смотреть наши фильмы — это миллионы! Разумеется, многое зависит от подбора фильмов, рекламы, мобилизации зрителя.

Неоценимо серьезное значение для проката кинодокументалистики имеет «Большая кинопрограмма», систематическое внедрение которой началось несколько лет назад. Большая кинопрограмма представляет собой современное воплощение ленинской мысли о сборном, многожанровом сеансе. Зрители охотно посещают сеансы Большой кинопрограммы, и это естественно.

Жизнь доказала, что кардинальное решение проблемы проката документальных фильмов несет телевидение. Хорошо, что документальные фильмы показываются на телеэкранах часто, систематически и обязательно. Но при этом возникают вопросы, заслуживающие нашего внимания. Нужно, чтобы зрители заранее знали часы проекции документальных фильмов, их названия и их авторов.

Нужно добиться, чтобы в определенные дни и часы зрители знакомились с лучшими произведениями кинопублицистики и, таким образом, документальный фильм становился не эпизодическим, а постоянным активным участником духовно-эстетической жизни широких зрительских кругов.

Когда мы говорим об устаревших нормах производства, установленных более тридцати

лет назад и до сих пор действующих на студиях, мы затрагиваем очень многогранную проблему.

Нормы производства необходимы, мы далеки от того, чтобы призывать к анархии на производстве, чтобы каждый снимал столько времени, сколько ему захочется, расходовал средства как ему угодно, порядок должен быть, и законы производства существовать должны. Но когда эти законы строятся по аналогии с производством табуреток или подшипников, когда мерилами производственных норм остаются неприменимые к документальной кинематографии законы «полезного метража», «количества производственных единиц», «валовая продукция» и прочее, тут мы вступаем в жесточайшее противоречие с природой нашего искусства. Есть темы, которые можно и нужно снимать в продолжении нескольких дней, как, например, хоккейный чемпионат и приезды делегаций, а есть темы, которые требуют многомесячного наблюдения. И для каждой из этих тем должны быть свои условия производства.

Для документального фильма нормативные положения должны быть гораздо эластичнее, чем в применении к фильму художественному.

Я уже говорил о роли сценария в современном документальном кинематографе. Возвращаясь к нему, я несколько расширю свои аргументы. Сценарий документального фильма — это прежде всего замысел, идея, без которой создатель картины не может отправиться на съемки. Но ведь общеизвестно, что жизнь, реальная жизнь, с которой соприкасается художник-документалист, значительно богаче самых заманчивых замыслов. Вторгаясь в жизнь, режиссер знакомится с новыми людьми, обнаруживает интересные сюжеты, видит поступки этих людей, и он должен обладать свойством импровизации в фарватере генерального замысла.

На многих студиях от режиссера требуют так называемый «режиссерский сценарий», в котором все заранее расписано, каждый ход, каждый кадр. Режиссера зачастую даже не допускают к съемкам, пока он не представит «режиссерского сценария»! Какая нелепость! Какое опошление благородных принципов наблюдения жизни и поиска достоверности! Но что поделать — режиссер, поставленный перед необходимостью приступать к съемкам, пишет эту филькину грамоту, сознавая, что он делает излишний, никому не нужный труд. Возникает парадоксальная ситуация: ведь мы говорим, что нормативные принципы художественного кинематографа нельзя механически переносить на процесс создания документального фильма, а переносим.

На студиях документальных фильмов существуют такие формулы, как «полезный метраж», «освоение объекта» и др., механически, формально взятые из нормативов производства игровых фильмов.

Например, есть в календарном плане игрового фильма день на освоение декораций. Есть дни на подготовку съемки и в документальном кино. За день можно освоить декорацию — лес, гвозди, холст, краски, но попробуйте «освоить» за день «Катюшу», «Николая Амосова» и т. д.

Есть много и других нелепостей в устаревшей системе кинопроизводства на студиях документального фильма. И живут эти нелепости потому, что к ним привыкли плановики и экономисты и на студиях и в Комитете. Они их не беспокоят, не доставляют хлопот.

Бывает, что незадолго до какого-то крупного события, мы получаем задание — срочно сделать картину. И делается она в немыслимой спешке, суете, на нерве. И к этому причастны наши устаревшие нормативные положения. Я глубоко убежден, что уже сегодня нужно начинать работу над фильмом к XXV съезду КПСС, если мы хотим получить действительно большое, действительно значительное, интересное произведение.

Нет законного положения, которое позволяло бы снимать фильм методом длительного наблюдения на протяжении, скажем, одного года. Правда, такие фильмы создаются, но обычно в нарушение существующих норм производства. Неужели нельзя установить возможность легально производить кинокартины такого рода?! Как это делалось на заре нашей документальной кинематографии, когда мы

снимали Магнитку, Днепрогэс, Турксиб...

До сих пор нет статуса работы оператора корреспондентского пункта. Обидное, несправедливое невнимание к этому беззаветному труженику переднего края искусства кинопублицистики! Вспомним, какой неоценимый вклад в нашу летопись вложили операторы, работающие в отдаленных уголках нашей страны! Ведь на них, в основном, держится вся наша кинопериодика. Оператор корпункта — он же и администратор и бухгалтер, часто он сам ремонтирует машину, добывает бензин, запчасти. Мы, Комиссия документального кино, собирали операторов корпунктов и провели с ними семинар в Болшево. Устроили мы им встречи и с руководителями Управления документальных фильмов Кинокомитета. Они выложили тогда свои горькие обиды, рассказали о своих бедах и (в который раз!) им обещали, обещали... На какой аппаратуре они работают! В каком одряхлевшем состоянии их осветительная техника! Думается, Госкино СССР должно серьезно обсудить условия труда операторов корреспондентских пунктов, прийти на помощь этим «вперед смотрящим» нашей кинопублицистики.

Необходимо, наконец, установить нормы работы оператора «Новостей дня», нормы, определяющие его труд как труд творческий, а не поденный.

Оператор! Кинооператор! Фиксатор эпохи! Рука на пульсе жизни! Вездесущий! Неутомимый!.. Какими только романтическими, глубоко уважительными эпитетами не награждался этот действительно неутомимый труженик переднего края нашего искусства!

Режиссер, монтирующий его материал, мог, разумеется, сложить снятые оператором кадры, усилить их звучание, а кстати говоря, мог и обеднить их, если его руки и сердце холодны, мог не увидеть, не ощутить глубокого замысла оператора. И это бывает. Но подлинным автором кинодокумента, образа нашей действительности был, есть и будет человек, держащий камеру в руках — оператор.

И когда режиссер монтирует эпизоды давно минувших лет, монтирует кадры, снятые операторами, которых давно нет в живых, все равно — автором этих образов остается тот человек, который их запечатлел. Оператор.

Будем говорить откровенно — если во времена двадцатилетней давности наши документальные фильмы были фильмами операторскими, то сейчас фильмы стали режиссерскими. Почему-то творческое начало оператора ушло на второй план, уступив место престижу режиссера. Что причиной этому? Причины какие-то неуловимые, отчасти их нужно искать в правовых категориях, в материально стимулирующих положениях. Но нужно сказать, что престиж оператора — основного создателя ценностей нашего искусства — снижен. Не потому ли так заметна тяга операторов в режиссуру? Здесь нужно уточнить: оператор всегда стремился — и это закономерно поощрялось — к авторской работе. Автор-оператор и в сюжете и в короткометражном очерке желал смонтировать свой материал, донести до экрана свой замысел.

Нужно серьезно подумать над проблемой поднятия престижа оператора и тем более — кинодокументалистов, способных совместить профессии и режиссера и оператора.

Все мы стремимся к лаконизму, ратуем за короткий метраж... Но разговор этот получился полнометражный, а может быть, даже двухсерийный. Единственным оправданием этому может быть то, что мы в последний раз так широко собирались... девять лет назад!

Когда я перечитываю материалы XXIV съезда партии, выступления Леонида Ильича Брежнева, меня не покидает ощущение, что все, к чему нас ведет и призывает партия, адресовано ко всем нам — большой армии публицистов экрана, каждый из которых на своем участке, в своей республике, области, крае чувствует себя солдатом, стоящим на переднем крае событий наших неповторимых дней.

Ради этого мы живем и работаем.

Можно ли переоценить важность того момента, когда человек в п е р в ы е в ж и з н и встречается с искусством! Детская книга, детская телепередача, детский фильм, увиденный впервые, вписывают, быть может, одну из самых ярких страниц в «tabula rasa» детского сознания. Часто именно эта решающая встреча с искусством закладывает главные основы формирования будущей человеческой личности, ее представлений о мире, ее нравственности.

Какой она будет, эта встреча? Какой оставит след в душе ребенка? Отзовется ли она через много лет добрыми делами, плодотворными идеями, яркими проявлениями высоких моральных качеств подрастающего, а потом и взрослого человека?

И какие встречи последуют за ней? Какие книги, спектакли, какие фильмы будут сопровождать ребенка на всем пути его формирования в личность? Не будет преувеличением сказать, что в значительной степени именно от них зависит будущее — ведь нет для подростка педагога более авторитетного, чем искусство, ему адресованное.

Вот почему вопросы, связанные с состоянием детского кино, для нас никогда не были и не могут быть вопросами чисто теоретического значения. Споры о них никогда не ограничиваются спорами только эстетическими, профессиональными; в дискуссию неизменно включается самый широкий круг «заинтересованных лиц» — не только практики кинематографа, критики, искусствоведы, но и педагоги, писатели, родители. Тема, волнующая всех и каждого. Тема, всегда актуальная и всегда дискуссионная.

Огромное внимание уделяет детскому и юношескому кинематографу наша партия. В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» —документе, на многие годы определившем пути и задачи нашего искусства, специальное место отведено кинематографии для детей.

«Важная задача кинематографистов, — указывается в Постановлении, — активно влиять на идейно-нравственное становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны, воспитывать у них благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии. Создавать полноценные произведения, помогающие формированию поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество».

И все же положение с нашим кинематографом для детей, как было справедливо отмечено в Постановлении ЦК КПСС, вызывает законную тревогу. Современный экран редко предлагает юным зрителям высокий нравственный образец, редко выносит на обсуждение проблемы, актуальные и способные взволновать аудиторию; за последние годы не появилось в кино такого героя, который, подобно гайдаровскому Тимуру, властно вошел бы в жизнь целых поколений, сумел бы повести за собой на добрые дела, стал бы действенным ответом на важнейший вопрос детства: делать жизнь с кого?

В этом номере мы вновь возвращаемся к кругу проблем детского кино, обсуждению которых были посвящены дискуссии и отдельные статьи, опубликованные на страницах нашего журнала в последние годы («ИК» 1971, №№ 5, 9, 10, 12; 1972, № 11; 1973, №№ 5, 6), надеясь, что разговор этот поможет практическому решению насущных вопросов кинематографа для детей и юношества. Мы будем рады, если читатели «Искусства кино» примут активное и заинтересованное участие в начатом разговоре.

Заметки о детском кинематографе

А. Митта

Статья первая

Перед дорогой

Время подчас забавно искажает перспективу прошлого или более четко высвечивает то, что казалось зыбким и неопределенным. Во всяком случае, никому из работающих в детском кино до последнего времени не приходило в голову, что по сравнению с ярким светом, в лучах которого оно оказалось нынче, его недавнее прошлое будет выглядеть как тихое существование в полуосвещенных областях кинематографической периферии.

В повестке дня совещаний и конференций детское кино обычно замыкало перечень проблем художественного кинематографа, находясь где-то между «большим» игровым и научно-популярным или учебным, и такое положение казалось естественным и устоявшимся. Поводов для обид и неудовольствий в общем не было.

Конечно, мнение, что кинематограф — существенный компонент в системе воспитания никем не оспаривалось, и в подтверждение этого тезиса на страницах газет и журналов в положенное время появлялись положенных размеров, обычно вполне профессиональные статьи, отмечавшие важность детской темы и насущную необходимость в ней. И, кстати, всегда находились два-три фильма,

которые заслуженно привлекали к себе внимание критики, получали признание, награды фестивалей. Они как бы символизировали и олицетворяли серьезное внимание к проблематике детского кино, уважение к его создателям. Все остальные ленты тенями проскальзывали по экранам и возвращались в темноту складов кинопроката, не огорчая особенно сильно просчетами, не поражая частностями удач...

И люди в детском кино подбирались вроде бы без особых амбиций. Кто, в самом деле, составлял ядро режиссуры?

Во-первых, те, которые любят это дело, предпочитают возиться с детьми и радоваться их радостями. Этим казалось даже естественным, что их собратья, создающие фильмы для взрослых, смотрят на них свысока с добрым снисхождением.

Во-вторых, режиссеры на полпути в «большое» кино.

Попробовать сделать фильм с детишками перед настоящей «взрослой» работой — как много простодушных режиссеров, соблазнившись кажущейся легкостью такого пути, попадались в эти сети и, не совладав с детишками, надолго перечеркивали себя в глазах столь же простодушного руководства. Сколько я помню, всегда в детском кино кто-то погибал и проваливался. А до тех пор, пока несчастье дозревало до оргвыводов, режиссеры смотрели на свое «промежуточное» существование как на естественное, и это тоже помогало созданию общего климата второсортности.

Впрочем, среди режиссеров-«транзитников» были и крайне яркие фигуры. Так же как в театре, Олег Ефремов, сам актер детского театра начал занятия режиссурой с дивного детского водевиля, в кино Андрей Тарковский дебютировал детской короткометражкой, Андрей Кончаловский во ВГИКе начинал с занятий с детьми. Но все считали, что это для них лишь этап, ступенька. Вспоминаю, что когда в те времена я говорил о своем интересе к детям, как о настоящем творческом принципе, это воспринималось как род душевного инфантилизма.

Чтобы подытожить этот пункт размышлений, скажу, что до недавнего времени, как мне кажется, многое в нашем деле было устоявшимся, удобным и приспособленным для длительного существования.

В этом место хорошо бы по логике рассказа произнести «как вдруг!»: «Как вдруг все волшебно изменилось и оказалось, что все было не так, как представлялось на первый взгляд».

Нет, изменения происходили медленно, неотвратимо накапливаясь, и происходили они сначала вне кинематографа. В той жизни, которую детский кинематограф должен был отражать, в умах людей, которые хотели видеть в детских фильмах ответы на назревающие вопросы, поднятые не по чьей-то воле, а по логике развития самой жизни.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» этот новый уровень требований выражен ясно и недвусмысленно. Каждый, кто прочитал этот замечательный документ, не мог не обратить внимание на то, какое значительное место отведено в нем проблемам детского кино. Кинематографу для детей создаются этим Постановлением все условия для наиболее благоприятного развития. Ему готовы дать многое. И от него ждут многого.

Проблемы, решение которых казалось делом будущего, стремительно приблизились и выросли. Стала очевидной необходимость глубоких качественных изменений, необходимость освоения новых позиций с тем, чтобы детский кинематограф был бы способен отвечать возросшим требованиям времени.

Это вовсе не значит, что раньше мы работали из рук вон плохо, а теперь надо осознать ошибки и все начинать заново. Это значит, на мой взгляд, что приспело время обсудить сообща и с самим собой: что из привычного арсенала творческих средств устарело и должно выйти из употребления? Что еще не взято на вооружение? И к чему приступить уже сегодня, не откладывая на будущее?

Думаю, из всех соображений, которыми стоит поделиться, интерес представляют только те, которые могут вызвать возражения.

Что за радость еще и еще раз формулировать бесспорное и очевидное? Есть в нашем деле

достаточно много вопросов неясных, их, наверное, и надо прояснять, определяя свою позицию в деловом споре по поводу конкретных проблем. Итог у спора должен быть один — детский кинематограф призван стать более действенным инструментом воспитания подрастающего поколения.

Но к этому итогу собираются тропинки из самых разных мест, есть прямые, а есть такие извилистые, что кажется порой, идешь в одну сторону, а попадаешь совсем неожиданно в противоположную. И как это тебя завело?— думаешь в недоумении. Словом, есть в чем разобраться.

«А у нас все в порядке»

В мире существует привычная тенденция рассматривать процессы, формирующие детское кино, как упрощенные по сравнению с эволюциями, происходящими во «взрослом». Там, на «большом экране» сталкиваются «дедраматизация» с «эстетизацией комикса», взрывается конфронтация политического и эротического кино, словом, все время что-то бурлит и пенится.

А у нас «все в порядке». Детки как были детками, так ими и остаются. Сказочек бы им побольше, а сюжетных инверсий поменьше — вот и все проблемы.

Это не так. Чего-чего, а проблем у деток навалом. И детское кино тоже фильмами хорошими, может, и не богато, но проблемами может поделиться с кем угодно.

Нормальный ребенок смотрит кинофильмов раз в десять больше, чем читает книжек. Разве тут нет проблемы? В самом деле, так ли уж правы и сегодня те, кто все еще считает главным формирующим фактором мировоззрения влияние литературы?

В детский кинематограф внедряются во все большем количестве фильмы с участием детей, а дети, как выясняется при опросах, предпочитают «взрослые» фильмы. Разве это не проблема?

Современная тема является главной в тематическом планировании. Но дети многие идеи, в том числе и самые актуальные, лучше усваивают, когда они выражены в яркой образной форме, остроконфликтной драматургии приключенческого фильма, фильма-сказки, фильма-мифа.

Проблема это или нет?

Но тут не стоит задача составить каталог проблем детского кино. Позволю себе обратить внимание лишь на некоторые из них.

Поиск нового и ритуалы общественной жизни

Совершенно очевидно, что пионерская тема является одной из основных тем детского кинематографа. Все дети — пионеры. О чем бы мы ни собирались говорить в фильме, всегда надо считаться с тем, что если на экране появляется ребенок старше десяти лет, у него на шее будет гореть пионерский галстук.

К сожалению, пионерская тема в фильмах чаще выражается не как средство активного осмысления связи личного и общественного, не как выражение творческой позиции художника в отношении к жизни, а как пассивное отражение существующих ритуалов пионерской работы. Походы по местам былых сражений, по маршрутам боевой славы — плодотворный элемент пионерской работы. Участвуя в них, дети познают такие важные понятия, как преемственность традиций, связь поколений. Поиск удачно оживляет традиционные ритуалы общественной жизни.

Но нельзя кинематографу потребительски подходить к тому, что естественно и органично для пропагандистской работы.

У искусства есть своя логика — логика конфликта, свой метод воздействия — сюжет, свой способ мыслить — образ, метафора. К сожалению, в фильмах, посвященных этим темам, встречи с героями прошлого, обозрение реликвий не претворились в волнующую встречу с искусством. Игра не стала материалом для метафоры.

Фильмы для детей или дети для фильмов

Дети очень серьезно воспринимают все явления жизни. Наморщив лобики, они изображают пытливую работу мысли, строго и грустно глядят на то, что им непонятно в жизни. Чисто

технологически воспроизвести это на экране несложно. Когда, например, мне в фильме надо показать задумавшегося ребенка, я даю ему в уме отнять 176 от 325. На экране кажется, что вся скорбь человечества сосредоточилась в это время в детских глазенках и поднятых бровках. Вопрос — с чем связать этот эффектный кадр в монтажной фразе? Достоверность проживания ребенка в кадре может только подчеркнуть бестактные манипуляции режиссера. Дети очень послушный инструмент в руках режиссера, но это должно заставлять его быть особенно верным правде жизни.

Слишком часто и безнаказанно мы вместо того, чтобы разобраться в подлинных проблемах детской жизни, конструируем для фильмов детей. Внешне они как живые: ходят, смеются, плачут. Но все их поведение в фильме приспособлено для решения драматургической задачи, выдуманной сценаристом, подчас вопреки всякой логике жизни. Режиссер обречен тратить массу усилий на то, чтобы сделать жизнеподобными жестяные контуры сюжета. Иногда получается похоже, но никогда такое «решение» детской темы не сможет никого взволновать — таков грустный итог фильмов, где с детской психологией обращаются некорректно, нагружают ребенка тем, что по правде жизни он еще не в состоянии осмыслить.

Так, например, желание авторов романтизировать тот же пионерский поиск, разукрасить его перипетиями приключенческого фильма подрывает педагогическую ценность работы. Хочу привести пример, не называя фильм и имена его создателей, поскольку я полагаю, что увиденный мною вариант не является окончательным. Но просчеты сценариста и режиссера столь типичны, что на них уместно остановиться.

В этом фильме очередные пионеры, находясь в приморском лагере, ведут очередной поиск реликвий военного времени, но делают это самостоятельно, так сказать, вне программы лагерных мероприятий. Естественно, это связано с нарушениями распорядка лагерной жизни. Логика же сюжета обязывает авторов снисходительно смотреть на детские проказы.

Что же успевают за эти полтора часа проделать дети с одобрения авторов?

Для начала ребята прыгают с высокой скалы в неположенном месте — тренируют смелость. Затем, стащив лодку (кстати, тоже реликвию военного времени), уходят втайне в открытое море. Ныряют на дно, подныривают под каменную перемычку, забираются в пещеру с лабиринтом ходов, разбредаются там в разные стороны... Долго перечислять все их проделки — значило бы составлять довольно полный каталог доступных ребенку способов самоубийства. Завершится же этот перечень тем, что один из юных героев картины кидается вплавь в открытое море, где и тонет (совершенно случайно в последний момент рядом возникает катер, который его спасает), а оставшиеся в пещере дети находят патрон и ковыряют его ножом. По столь же счастливой случайности патрон не взрывается в руках, так как вместо пороха в нем оказывается записка, оставленная еще во время войны защитниками пещеры перед тем, как погибнуть.

Я понимаю, что могу выглядеть глуповато, ужасаясь детским проказам. Это во мне говорит прошлое вожатого. Ведь все строгости лагерного распорядка имеют своей целью уберечь детей от несчастных случайностей. Родители отправляют детей в лагеря, уверенные, что они в надежных руках. А тут на маленьких героев фильма каскадом сыплются смертельные опасности, в лагере же никто не бьет в рельсу, не сходит с ума от тревоги, не бросается на помощь. На эту сюжетную натяжку авторов обрекает логика рассказа. Но вспомним и логику жизни: как можно любоваться детьми в подобных ситуациях, если нам ясно, что дети совершают проступки, за которые вожатый может пойти под суд? В фильме же вокруг этого ЧП создается, с одной стороны, атмосфера романтического приключения, с другой — беспечного пустякового происшествия.

Все это, не вступая внешне в конфликт с нормальной лагерной жизнью, по существу, противостоит ей. И опять не по замыслу автора, а по логике сюжета.

Парадокс сюжета и логика мероприятия

В кинематографе часто думают, что замысел можно развивать, произвольно деформируя обстоятельства жизни. К счастью, это не так.. И у жизни, как мы видели, есть своя логика и у сюжета есть своя.

Поступиться, хотя бы и в малом, логикой жизни в пользу сюжетной необходимости, значит нарушить цельность кинорассказа, обнаружить его «швы» и «узкие места». Такое ощущаешь иной раз и в фильме, интересном по замыслу, но лишенном «единства цели» — там, где внимание авторов рассеивается.

Фильм узбекского режиссера Дамира Салимова «Горы зовут» начинается как озорная комедия, где остро ставятся проблемы воспитательной работы в пионерском лагере. Лагерю предстоит прожить «день самоуправления», и это обстоятельство поляризует педагогические силы лагеря. Четко обрисовываются характеры вожатых, намечаются интересные проблемы педагогики. Кажется, что мы будем свидетелями любопытного спора о проблемах воспитания, решенного в увлекательном жанре сатирической комедии.

Наметив конфликт, авторы, однако, увлекаются новой темой — начинается еще один поиск реликвий прошлого. В новой же истории намечается свой конфликт, свой круг проблем, но и они, не успев заинтересовать зрителя, исчезают из фильма, чтобы уступить место ретроспективному показу сражений с басмачами. Явно одаренный режиссер успешно осваивается в каждом новом фильме, которым, по существу, и является каждый очередной поворот рассказываемой им истории. Но в результате дети, характеры которых заявлены талантливо и остро, вянут, романтические планы одной истории не вплетаются в документальный строй предыдущей. Критический запал сюжета, не поддержанный романтическими эпизодами, оставляет зрителя на полпути к каким-либо выводам. А проблемы пионерской жизни как-то сами собой рассасываются в ткани фильма.

Раздумывая о решении пионерской темы на экране, неплохо помнить, что логика пионерского «мероприятия», даже связанного с элементами игры, отлична от логики сюжетного построения драмы. В убедительном сюжете всегда есть неожиданность, своего рода парадокс. Думали, что будет одно. Все вроде бы шло к этому, ан вдруг вышло совсем другое. Но это «другое» гораздо больше «то», чем предполагавшееся ранее — я лично люблю такого рода сюжеты. Конфликт кажущегося и подлинного, истинного и ложного способен помимо авторской воли взорвать методически целесообразный сценарий регламентированного пионерского мероприятия, где естественной является логическая последовательность раскрытия темы, которая ближе к методике школьного урока или доклада на определенную тему.

Примером для нас, людей, привязанных душою к детской теме, является творчество Аркадия Гайдара. Но ведь Гайдар не описывал существующие ритуалы пионерской жизни! Он придумывал свои истории, мифы, сказки, и они брались на вооружение пионерией, становились новыми формами пионерской работы.

Движение мысли Гайдара было не простым, а парадоксальным — итог размышлений был ясен и как будто прост. Но как высока была социальная ответственность писателя!

В предвидении суровой войны этот «солдат, притворившийся писателем», как он сам себя называл, придумал для ребят не игру в войну, а игру в помощь осиротевшим семьям, семьям без кормильца. Тайная мальчишеская игра, но и девчонка не забыта. Скучные, казалось бы, дела, но как понятна мальчишеская психология, потребность в тайне, жажда самостоятельности, как жизненна романтическая пружина драматического конфликта!

Сколько раз я возвращаюсь к «Тимуру», и все не убывает восхищение этой работой, ювелирной по выделке и монолитной по спаянности отдельных деталей.

●

Пионерская тема совсем не так проста, как кажется иным редакторам. Если хочешь быть действительно полезным, надо уметь остаться художником в рамках темы. Угодливо сле-

дуя за ритуалами общественной жизни, можешь оказаться в незапланированном конфликте с самыми благими общественными намерениями.

Нельзя пренебрегать законами зрительского восприятия. Ведь, в сущности, правила сюжетоведения не есть некие схоластические догмы. Они выведены из всего исторического опыта драмы, из опыта контакта сценического действия со зрителем. Сюжет может быть и есть наилучший способ донести авторские идеи через драматические события до зрителя, который сидит, впиваясь в ручки кресла, и глядит, как перед ним сама жизнь открывает свои тайные пружины, неожиданным светом высвечивает главное, не замеченное ранее, волнует и велит плакать и смеяться.

Кинематограф для детей — это серьезно

К. Парамонова

Среди многообразных функций советской кинематографии для детей, наверное, наиболее важные и ответственные — функции воспитательные. Художники, создающие детские фильмы, борются за нового человека социалистического общества, человека, перед которым открыты неограниченные возможности овладения культурой, человека, нравственное здоровье и высокая идейность которого должны обеспечить светлое будущее нашей планеты. Советская детская кинематография — искусство, не отрекающееся от педагогики, не отметающее ее, как нечто ему противопоказанное, а выражающее своими средствами, своим особым языком благородные и высокие идеи коммунистического воспитания.

Марксистско-ленинские принципы нашей педагогики, эстетики, великие традиции наших классиков литературы, наконец, прекрасная советская литература для детей создают детскому кино ту благодатную почву, на которой могут вырасти самые гуманные, самые действенные произведения киноискусства. Детский кинематограф является предметом постоянного внимания партийных и государственных организаций и располагает поистине завидными возможностями для своего успешного развития.

Тем огорчительнее разрыв, который существует между этими возможностями и реальными достижениями нашего детского кино последних лет — разрыв, с тревогой отмеченный в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Многие фильмы, адресованные детям, весьма низки по своим художественным качествам. Порою создается впечатление, что их авторы как бы забыли о славных традициях советского детского кино, обращаясь к поверхностным, скороспелым замыслам, упрощая в своих фильмах жизненный материал, не умея найти для воплощения подчас актуальной, благородной идеи яркой, убедительной художественной формы.

1972 год не был удачным для детского кинематографа. Даже такие хорошие ленты, как «Чудак из пятого «Б», «Точка точка, запятая...», «Ох, уж эта Настя!», отмеченные премией ЦК ВЛКСМ и премией «Алая гвоздика», получившие награды на всесоюзных фестивалях, признание юных зрителей,— даже эти бесспорные удачи не могут изменить общую картину, настораживающую своей серостью. Слишком много было и просчетов, надо сказать, не случайных.

Когда обозреваешь фильмы последних лет, беспокоит прежде всего непонятная бедность содержания картин, посвященных современной жизни советских детей, оторванность кинопроизведений от реальных проблем действительности. Нередко кажется, что авторы соизмеряют свои замыслы не с самой жизнью, а с ее стереотипными отображениями в искусстве, и потому сами фильмы кажутся вторичными, повторяющими уже сказанное.

Глубокой и верной кажется мне мысль о том, что степень культуры любой страны определяется тем, как живут в ней дети. Мир нашей

детворы оптимистичен, он отражает те общественные условия, которые созданы в нашей стране усилиями партии и активно определяют формирование мировоззрения молодого поколения.

К сожалению, в нашем детском кино редко встречаются удачные современные образы. Характер подростка, живущего деятельно и активно, как того и требует время, чаще появляется в фильмах, посвященных истории гражданской и Отечественной войн. Юный «Хозяин Чукотки» или Катя из «Зимнего утра», герои фильмов «Такой большой мальчик» или «Иван Макарович» ярче запечатлелись в памяти, чем герои многих фильмов из «современной жизни». Почему? Потому что названные мною фильмы были созданы в духе тех традиций, которыми вправе гордиться советское детское кино.

Никогда не надо забывать, что именно активный герой более всего импонирует юному зрителю. Вспомним, как герой фильма В. Железникова и И. Фрэза «Путешественник с багажом» — подросток, выросший на освоенных уже в наше время землях, «вербовал» туда «кадры», с каким горделивым чувством истинного хозяина уговаривал он людей разных профессий ехать к ним жить. Он знал, как нужны были на этих землях рабочие руки.

Об особой ответственности перед детским зрителем писал в свое время А. Птушко: «В век бурного научного и технического прогресса детский кинематограф еще не справился с задачами времени... О штурме космоса, о развитии кибернетики, бионики дети узнают из газет, по радио, а не из кинематографа. Совершенно нет научной фантастики, мало популяризируется на экране наука... Надо помнить об огромном воздействии экрана на психику ребят. Сказки, так широко распространенные в нашем кино, обостряют художественное восприятие детей, обращены к их душе, но не к их уму. А мы обязаны думать и об интеллектуальном развитии ребенка. Сейчас очень уплотнены школьные программы, ищутся более емкие формы обучения. Дети загружены до предела. И мы можем помочь педагогам и детям. Я, бывший сельский педагог, знаю, как равнодушно могут дети слушать объяснение учителя и как оживляются они, когда покажешь им, пусть самое простое, наглядное пособие. Они смотрят жадно, широко открытыми глазами. А насколько более действенным подспорьем может служить кино.»

Если помнить постоянно об этом обстоятельстве, то нельзя не досадовать, когда опытные сценаристы и режиссеры делают картины трудовой жизни наших детей только фоном для случайных сюжетов, в основе которых лежит не истинный конфликт, не глубокая идея, а всего лишь выдуманное недоразумение.

Выразительным примером такого поверхностного подхода авторов к теме современности является, на мой взгляд, фильм «Включите северное сияние». Поистине это — «много шума из ничего».

Как известно, Север суров. Известно это и авторам картины, и они постоянно нам об этом напоминают. А вот детки, герои их фильма, решили посмеяться над взрослыми и спрятались под кроватью. И пришлось людям, услышавшим по радио штормовое предупреждение, подняться на поиски шалунов. Дальше нам показывают, какой опасности подвергались спасатели, как велик был риск, сколько техники привели в движение, чтобы найти исчезнувших, как близко подходила иной раз к спасателям смерть... А дети — они всегонавсего, оказывается, пошутили.

Казалось бы, в этом фильме — интересный жизненный фон, и экран мог бы многое рассказать о современном преобразованном Севере, о трудностях его покорения. Зимние сады, где детям тепло и уютно, умно организованная система радиосвязи, мощные вездеходы, суровая природа, льды и бураны совсем рядом, за стенами обжитых домов, и ультрасовременные беседы о марсианах, и само северное сияние, которое как бы вошло в быт живущих здесь детей этакой северной сказкой наяву.

Но все это не более чем фон, а главное в фильме — мелодраматические ситуации,

анедоктические недоразумения, странный, бессмысленный сюжет. Ведь даже самые впечатляющие детали современного антуража не создадут ощущения современности в произведении, в основе которого лежит пустенький анекдот. Все в таком фильме покажется неорганичным, если не создается того единства художественной задачи и выразительных средств, которые только и рождают подлинное произведение искусства.

К сожалению, часто в практике детского кино фильмы создаются именно по законам ремесла: характеры искусственно конструируются, мир детей оказывается замкнутым, лишенным социальных параметров, атмосфера умиления подменяет требовательную и умную любовь к детям.

Педагоги, психологи, изучая киноискусство как средство воспитания школьника, давно подметили, что оно оказывает на юного зрителя ни с чем не сравнимое по силе воздействие, если способы поражают его своей жизненной достоверностью. Нельзя забывать о том,что фильмы о современности являются для детей своеобразной школой жизни, что к киногероям они относятся часто как к реальным, действительно живущим на земле людям. Именно это обстоятельство должно рождать у авторов фильмов, обращенных к детям, повышенное чувство ответственности.

Основополагающие принципы нашего кинематографа для детей строятся на понимании искусства как одного из способов познания жизни, как могучего средства воспитания человека. Метод социалистического реализма, предполагающий глубокое, правдивое постижение жизни, отображение ее существенных сторон, остается неизменным законом и для искусства, предназначенного детям. И если уж некоторые постановщики современных фильмов, как мы отмечали, склонны соизмерять свои произведения скорее с кинематографическим, нежели с жизненным опытом, то им стоит вспомнить, какие именно качества принесли успех на долгие годы таким лентам, как «Детство Горького» и «Белеет парус одинокий», «Чук и Гек» и «Первоклассница», «Дикая собака динго» и «Друг мой, Колька».

Опыт детской кинематографии, как и опыт «взрослого» кино, связан прежде всего с процессом все более глубокого постижения жизни, все более многогранного ее отображения в ее сущностных, важнейших проявлениях, решения все более сложных нравственных, эстетических, познавательных задач.

Кино должно художественными средствами содействовать воспитанию основ нравственности, причем, делать это средствами искусства, а не назиданиями. Ложные, поверхностные ситуации, зачастую формирующие сюжет иных картин, свидетельствуют лишь о недоверии авторов таких фильмов к своему зрителю. Здесь уместно вспомнить, как боролись с подобным недоверием к маленькому читателю великие критики-демократы, как язвительно высмеивали они умилительные разглагольствования и слезливую сентиментальность, упрощенчество и сюсюканье — все те болезни плохой детской литературы, которые быстро и довольно прочно унаследовало и плохое кино.

Занимательность лучших фильмов достигается прежде всего путем правдивого воссоздания мира, окружающего ребенка, в доступной ему, увлекательной форме. Авторы таких фильмов, не пасуют перед глубокими психологическими объяснениями поведения героев, не страшатся, если надо, показать и сложные взаимоотношения детей со взрослыми и те жизненные обстоятельства, которые помогают ребенку познать истину, умеют найти примеры, достойные подражания, зовут к активному творчеству.

Последнее обстоятельство особенно важно. Способность детей серьезно мыслить, их жажда настоящего дела далеко не всегда принимается в нашем кино во внимание. Создатели иных картин ищут какие-то специально упрощенные сюжеты, примитивизированные конфликты, хотя опыт прошедших лет уже должен был бы их убедить в том, что такая упрощенная позиция всегда ведет к творческой неудаче.

Каждый, кто всерьез сталкивался с детской психологией, хорошо знает, что даже в самых малых делах детворы бурлят нешуточные стра-

сти. Все, что делают дети, для них серьезно, все, с чем они сталкиваются впервые — открытие, множеством таких открытий насыщен каждый их день. Расширить круг этих открытий — не в том ли состоит задача искусства? Научить маленьких зрителей не только смотреть вокруг себя, но и удивляться делам отцов своих, мечтать о продолжении этих славных дел в своей будущей жизни.

В наших детских фильмах еще очень редко можно не просто увидеть, но именно заново открыть для себя громадные масштабы страны, размах ее гигантских строек, рукотворные чудеса, которые совершают наши люди. Такая попытка была сделана в фильме М. Кураева и Г. Аронова «Пятая четверть» — казалось бы, документальные съемки Братской ГЭС могли реально обогатить содержание картины, связать жизнь школьника с большими делами советских людей. Но стройка осталась всего лишь фоном, притом маловыразительным. А на этом фоне еще более искусственным выглядит сюжет, надуманный от начала до конца. Впрочем, и такая «вылазка в жизнь» для детского кино еще редкость. Чаще на экране замкнутый мирок детства, кажется, убери некоторые внешние приметы, и не узнаешь ни времени, ни места действия. Лишь немногие наши мастера детского кино умеют в самой атмосфере кинорассказа «высветить» время так, как это сделали И. Фрэз и А. Митта в фильмах «Чудак из пятого «Б» и «Точка, точка, запятая...».

Когда думаешь о перспективах детского кино, то наибольший оптимизм вызывает то обстоятельство, что почти во всех республиках есть преданные ему молодые художники, настойчиво ищущие путей в глубь трудной темы, стремящиеся рассказать о детях своей страны, как о поколении, за которым — будущее.

С огромной любовью к детям, к советской земле сделана поэтичная картина молодого казахского режиссера К. Кастыбекова «Шок и Шер». Сам автор фильма говорил, что его отношение к маленьким героям этой картины — это отношение к народу, у которого такие замечательные дети. И потому он снимал не просто картину о детях, а фильм о народе. Вот это глубокое чувство патриотической гордости и сделало «Шок и Шер» не только поэтическим рассказом о детстве; оно помогло ему выразить и своеобразие жизни современных казахских ребятишек и показать их многообразные связи с жизнью всей страны.

Вообще, помочь маленьким зрителям реально ощутить географию огромной своей страны, интернациональные связи людей разных национальностей, познакомить с историей важнейших завоеваний советского народа — одна из святых обязанностей мастеров детского кино. Важно, чтобы художники кино помогали формированию у нашей детворы чувства интернационального единства, обогащали своего зрителя познанием жизни всех республик, краев нашей страны.

Хорошо сумели решить эту задачу авторы мультипликационного фильма «Край, в котором ты живешь» Ю. Энтин и Е. Гамбург; посвятив свою картину 50-летию образования СССР и положив в ее основу рисунки детей, они сумели показать самые первые, непосредственные представления ребенка о своей многонациональной Родине. В рисунках, оживших перед нами на экране, проявилась горячая любовь детей к своей стране.

Такие фильмы, как «Хлеб поровну», снятый в Азербайджане режиссером Ш. Мамахудбековым по сценарию А. Ахундовой, или «Бабушка и внуки» (сценарий М. Элиозишвили, режиссер Н. Мчелидзе), не только поведали о трудных годах войны, но и раскрыли своеобразный мир азербайджанских и грузинских детей.

Разумеется, чтобы всерьез решать воспитательные задачи средствами кино, мало думать только об актуальности поставленных в фильмах проблем — необходимо, учитывая психологию ребенка, особо заботиться о яркости художественной формы, о жанровом разнообразии детского кинорепертуара. Проблема жанров — одна из труднейших и малоразработанных в советском киноведении — в детском кино является, может быть, наиболее острой.

Неудача авторов фильма «Сестра музыканта» лишила детей давно ожидаемого мюзикла, а другие попытки на этом поприще пока, насколько я знаю, не делаются. По-прежнему в репертуаре детских кинотеатров нет научно-фантастических лент, очень мало комедий. Не получает достойного продолжения и традиция фильма, представленная такими картинами, как «Друг мой Колька», «Доживем до понедельника», «Переступи порог», в которых ощущался пафос художников, ищущих способы активизировать мысль зрителя, заставить его осознать себя гражданином самого гуманного общества в мире. Как известно, гуманистическое мировоззрение не передается с молоком матери, оно воспитывается. И фильмы «Ты— не сирота», «Сережа», «Дикая собака динго» в свое время, несомненно, сыграли значительную роль в воспитании такого мировоззрения. К сожалению, раздумья о гуманистической сущности нашего общества звучат в новых фильмах ослабленно, не получают дальнейшего углубления и развития.

Гуманизм свойствен нашему образу жизни, он определяет поведение советских людей в их повседневном быту, труде, именно он является нормой жизни социалистического общества. Когда размышляешь об ответственности, которую несет наш кинематограф за судьбу будущих граждан страны, строителей нового общества, невольно вспоминаешь слова В. Сухомлинского. Он писал: «Я не один год мучился над вопросом, как добиться того, чтобы дети стали братьями по возвышенной идее. Как достигнуть гармонии мысли и дела, убеждения и поступка? Почему в практике воспитательной работы случается так, что слово педагога о великом и героическом порой не доходит до сердца воспитанника.

Годы работы с детьми убеждают меня, что гражданин рождается в те мгновения, когда удается прикоснуться к сокровенным уголкам его сердца, где дремлют желания, стремления, духовные порывы, и маленький человек хочет что-то сделать, хочет выразить себя. В пробуждении этого стремления к становлению, к поступку, в котором сливаются идея и личность, и заключается один из самых непостижимых «секретов» педагогического мастерства»*.

Слова замечательного педагога о необходимости сочетания эмоционального и рационального начал в решении воспитательных задач многократно подтверждаются также и творческой практикой киноискусства.

Сила воздействия кинематографа на юного зрителя заключена в первую очередь в реальном экранном действии, заставляющем ощутить себя причастным к происходящему, размышлять вместе с автором. И прежде всего в самом сюжете детского фильма должны быть достигнуты то необходимое сочетание рационального и эмоционального, гармония разума и чувства, о которой мечтают педагоги и критики и которой удалось достичь только в лучших наших фильмах.

Воспитать человека, нравственная сила которого сможет победоносно каждый день и на каждом месте противостоять всему дурному, реакционному,— к этому всегда стремились художники, посвятившие свое творчество детям.

---

* «Литературная газета», 28 августа, 1968 год, № 35.

Моя новая роль

БОРИС АНДРЕЕВ

«Дети Ванюшина»

Б. Андреев в роли Ванюшина («Дети Ванюшина»)

«Вот это — гостиная, это — столовая, наверху — дети, а здесь... здесь Алеша, младший сын.»

Я ходила по комнатам, полным тяжелой старой мебели, смотрела на фотографии мужчин с лихо закрученными усами, на портрет царя с супругой и казалось, что сам старик Ванюшин показывает свои владения. А потом мы сидели друг против друга в спальне большого ванюшинского дома на стульях, обитых бархатом. Густая борода, «купеческая» прическа сделали облик артиста угрюмым и даже грозным. Знакомым раскатистым голосом он говорил о человеке, который на время съемок стал его вторым «я»:

— Эту роль я нашел себе сам. Как любой актер, я люблю русскую классику. Конечно, Найденов не классик в полном смысле этого слова. Но у него есть роли, и есть всегда волнующая тема.

То, о чем он пишет, не может состариться, потому что говорит он о таких «вневременных вещах», как ранимость человеческой души, необходимость быть внимательными друг к другу. Но мало прекраснодушных пожеланий, надо действовать, и не только стремиться изменить окружающий мир, но и совершенствоваться самому. Это и есть диалектика развития человеческой личности.

А нарушишь этот закон, остановишься — и неизбежно попадешь в беду, станешь чужим жизни.

Именно поэтому и для режиссера фильма Евгения Ташкова и для меня единственно возможным стал трагический финал пьесы, в котором старик Ванюшин стреляется.

Говорят, в спектакле театра имени Маяковского сделано иначе, но я спектакля не видел, а вернее не стал смотреть, потому что был уверен, что рано или поздно сыграю эту роль. А не смотреть других исполнителей — это мое правило. Я и Свердлина в «Журбиных» не видел и «Оптимистическую трагедию» в Ленинграде.

Я знаю, существует трактовка «Детей Ванюшина», когда на первый план выходит тема пошлого, бездуховного дома — тема деградации и абсолютного вырождения личности.

Все это есть в пьесе, но не надо ставя ее впадать в вульгарно-социологическое упрощенчество. Ничего и никого не надо мазать одной краской. Жизнь всегда сложна, сложна жизнь и у моего героя.

Мой Ванюшин — изумительный человек. Он предан идеалу — и это прекрасно. И его беда, а не вина, что идеалы эти были ложными. И поэтому мне, как человеку, жаль его — я понимаю его трагедию. И трагедию окружающих. Ибо «отцы и дети» — это извечная тема. Приходит полная сил молодость, все круша на своем пути и не желая слушать голос опыта. А старики, забыв, что и они когда-то были такими, пытаются помешать «детям», забывая, что жизнь не стоит на месте...

И как необходимо молодым быть более чуткими, внимательными к старикам, а старикам — попытаться понять молодых. Когда старики уступят, молодые смягчатся.

Согласитесь, что это проблема не вчерашняя, она сегодняшняя, а может, и завтрашняя тоже.

Не хлебом единым жив человек, есть в жизни еще нечто, называемое духовной сферой, без нее человек с трудом может претендовать на право быть венцом творения. Кстати, проблема эта остро стояла для всех героев, которых я сыграл, и поэтому мне было нетрудно представить человека типа Ванюшина.

Переубедить зрителя в том, что в фильме не Андреев, а Ванюшин — будет трудно. Фактура у меня больно узнаваемая. И лучшей наградой для меня будет, если зритель увидит не актера Андреева в еще одной роли, а Ванюшина, сыгранного Андреевым.

ВАЛЕРИЙ ЗОЛОТУХИН

«Воспоминание о ваших матерях»

В. Золотухин в роли Васильева («Воспоминание о ваших матерях»).

Сюжет фильма «Воспоминание о ваших матерях», в котором я только что снялся, напоминает «А зори здесь тихие...». Та же ситуация — женщины, ставшие воинами. Само название перекликается с горькими словами старшины Васкова из «Зорь...», сказанными над телом бойца Гурвич: «А главное, что могла нарожать Соня детишек, а те бы — внуков и правнуков. А теперь не будет этой ниточки. Маленькой ниточки в бесконечной пряже человечества, перерезанной ножом.»

Но мы в фильме постарались избежать специальной разработки военного быта. И не сложные сюжетные перипетии стали для нас главными, а раскрытие характера человека в этих исключительных условиях жизни.

Моя работа над ролью старшины, а потом лейтенанта Васильева была серьезной, интересной и для меня очень дорогой. Фильм — о людях, которые без лишних слов, просто и сосредоточенно выполняли свою работу. Внешне это выглядит весьма прозаично: осторожно, с опаской ступает минер, проверяя щупом каждый сантиметр земли. Но минер оставляет за собой землю, на которой можно будет выращивать хлеб, смогут играть дети. И мое «хозяйство» — «хозяйство» Васильева — было только маленькой частичкой в огромном «хозяйстве» фронта.

Мой герой — кадровый военный, человек прямой и решительный... С выправкой! Но он, как бы это точнее сказать, солдат, а не солдафон. У него очень точно реагирующее сердце, чуткое, как и его инструмент — щуп минера.

Что же, человеку из сегодня, актеру Валерию Золотухину, может быть иной раз чуточку смешон чересчур торжественный слог моего героя, поздравляющего своего бойца, Катю Сомову, вышедшую замуж на войне, «от имени армии и по поручению командования». Но одновременно я горжусь и любуюсь им. Речь героя вызывает смех девушек, его подчиненных, но мы старались чтобы это веселое свадебное «пиршество» без жениха, сразу же из загса уехавшего в свою часть, у зрителя вызвало ощущение не беззаботного веселого соучастия, а грусти — ведь первое слово названия фильма — «Воспоминание» ...

Есть в нашем фильме и просто смешные эпизоды.

Лично мне дороже всего финал, когда Васильев поражает всех своим странным поведением. Он не по уставу — за руку! — здоровается с девушками, обходит, внимательно осматривая, свое хозяйство. А потом произносит слово, которого все так долго ждали: «Победа!» Хотелось, чтобы схлестнулись в словах солдата и радость победы и скорбь о тех, кто не дожил до нее, счастье и боль.

Это был один из самых трудных моментов в роли и самый дорогой. Как первые слова песни — «Быть может я домой вернусь...». Эта песня — своеобразное лирическое отступление, но не самоцель, не вставной номер. Она помогает раскрыть характер героя, создать нужную эмоциональную атмосферу.

Не знаю, как претворятся в жизнь наши надежды и мечты, но тема фильма, работа над ним принесли мне актерскую и человеческую радость и удовлетворение.

ЕВГЕНИЙ МАТВЕЕВ

«Высокое звание»

Е. Матвеев в роли Шаповалова («Высокое звание»)

Привычно говорить о результатах своей работы и очень трудно воспроизвести ее процесс. Как созревает замысел роли, как обретает он живые очертания, как герой фильма становится реальным видимым человеком со своим характером и судьбой?

У каждого из нас своя собственная творческая лаборатория, свой метод подхода к роли, глубоко субъективный и, если можно так сказать, интимный.

И все-таки я хочу попытаться рассказать о том, как, какими путями шел к своему дорогому человеку — Тимофею Петровичу Шаповалову в фильме-дилогии «Высокое звание» (первая картина «Я, Шаповалов Т. П.» закончена, а вторая — «Ради жизни на земле» — в процессе съемок), военачальнику широкого творческого диапазона, человеку «без страха и упрека», до последнего вздоха преданного своей родине и своему народу.

Поначалу я усиленно отказывался от роли. Тому было несколько причин.

Шаповалов в первом фильме предстает очень молодым человеком. Бескомпромиссным и отчаянным. И я не мог представить себя, Матвеева, романтическим, стремительным юношей. Но не это казалось главной трудностью.

Я не увидел тогда в тексте роли живого человека с теми конкретными особенностями, без которых, наверное, каждому актеру трудно начать работу. Все было несколько абстрактно. А не почувствовав образа в его реальных чертах, я боялся кидаться в водоворот съемок.

Итак, я не был готов к новой роли. Ни симпатии мои к новому герою, ни помощь моего товарища, режиссера Евгения Карелова, ни собственный опыт — а я более пяти лет был кадровым армейским офицером — ничто не возбуждало мою фантазию.

Судьба кидала Шаповалова из одного конца страны в другой. Гражданская война, служба на границе, Халхин-Гол, военная миссия в Афганистане, Великая Отечественная война. Надо было стать хозяином драматургии этого характера, освоить географию его жизни, ощутить масштаб личности.

Я прямо-таки жадно проглатывал мемуарную литературу о советских полководцах: Жукове, Тухачевском, Баграмяне, Коневе, Василевском. Искал и находил в биографии этих людей то, что могло стать зерном моей роли.

Особенно помогли мне, дополнили новыми подробностями книги о Черняховском, в них я нашел живой портрет этого полководца, человека безудержной храбрости и легендарной судьбы. Его биография показалась мне наиболее близкой к биографии моего героя.

А вскоре я встретил человека, который помог мне ощутить не только масштаб личности Шаповалова, но и его конкретную индивидуальность.

Под Москвой горел торф. Бушевали пожары. Борьбой с ними руководил генерал, командир дивизии. Меня этот человек поразил. Я увидал своего Шаповалова.

Пытаясь проникнуть в природу отваги людей, я вдруг понял, что ими руководило: жажда творчества и упоение творчеством.

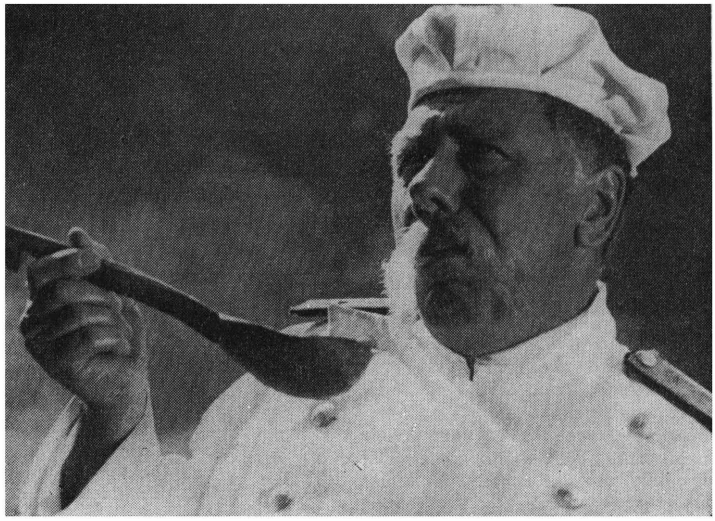
И мне вспомнились слова А. Толстого: «Родина наша — колыбель героев, огненный горн, где плавятся простые души, становясь крепкими, как алмаз и сталь».

Так мне постепенно стало ясно, кого я должен играть.

Я не думаю, что у меня все получилось в первой части дилогии. Нелегко работать и сейчас, над вторым фильмом — «Ради жизни на земле». Но, осваивая конкретные черты характера своего героя, стараясь сделать его максимально живым, близким зрителю, я исходил из общей для меня идеи образа: «высокое звание» — не просто воинский чин, высокое звание — быть на земле советским человеком.

АНАТОЛИЙ ПАПАНОВ

«Плохой хороший человек», «Дела сердечные»



А. Папанов в роли Самойленко («Плохой хороший человек»)

Роль доктора Самойленко в фильме «Плохой хороший человек», снятом по повести «Дуэль» — моя третья киновстреча с Чеховым. До этого я сыграл Ионыча, Чубукова в «Предложении». Я люблю Чехова давно и с каждым годом открываю в нем все новые глубины. С большим удовольствием я вновь встретился с режиссером И. Хейфицем, с которым мы вместе работали над фильмом «В городе С...» и которого я считаю одним из самых тонких и чутких интерпретаторов Чехова — достаточно вспомнить его «Даму с собачкой».

Судьбы Ионыча и Самойленко в чем-то похожи: оба — доктора в заштатных городишках. И все же для меня они — совершенно разные люди, даже внешне они мне кажутся совсем непохожими. Если в облике Ионыча постепенно проявляются чванное отупение и равнодушие, если в нем мы стремились показать процесс постепенного омертвения души, то Самойленко для меня — большой ребенок, неудавшийся человек, что-то упустивший в жизни. Он ведь в общем-то неплохой, бессеребренник — отдает последнее, не спесив. Но есть все-таки общее и в явно «отрицательном» Ионыче, и в милом Самойленко — то, что они — обыватели. Эта неоднозначность характера очень интересна, отсюда родилось и парадоксальное название «Плохой хороший человек».

Нет нужды говорить о тонкости и двуплановости чеховского диалога,— качествах, которые делают его прозу столь трудной для экранизации. Скажу только, что нам больше всего как раз и хотелось передать «второй план», за весельем показать грусть, за незначащими фразами — тоску по иной, красивой жизни.

Герои Чехова удивительно емкие, всякий раз они открываются с новой стороны, поэтому-то мы и решились еще раз экранизировать этот рассказ, несмотря на то, что существует телефильм «Дуэль». Мне кажется, что фильм наш будет не просто данью великолепному автору, но и станет нужен современному зрителю.

Другой фильм, где я сейчас снимаюсь — «Дела сердечные» режиссера А. Ибрагимова. В. Кунин, один из авторов сценария, известен по фильмам «Разрешите взлет» и «Хроника пикирующего бомбардировщика». Это удивительно интересный человек. Он был и летчиком, и шофером, и актером в цирке, работал на заводе. Ему есть о чем рассказать, и делает он это профессионально точно и достоверно. Эти качества привлекли меня и в сценарии — хорошее знание жизни, узнаваемость характеров.

Название фильма — «Дела сердечные», но понимать это название на этот раз надо буквально. В фильме рассказывается о дежурстве бригады скорой помощи, которая выезжает на специальные вызовы. Смена — сутки, за смену шесть вызовов. Разные люди, разные характеры.

Я играю шофера. Неплохой человек, бывший фронтовик — и, что очень важно для меня, как для актера — шофер, а эти люди имеют почти неуловимую характерность — отпечаток профессии. Детали биографии помогли лучше представить облик и характер поведения героя. Мой герой — обыкновенный человек, не без слабостей. Но я считаю, что в природе не существует идеальных людей. И как раз сложность человеческого характера для актера, как правило, наиболее интересна.

Готовясь к съемкам фильма, я еще раз понял, что не зря называют врачей рыцарями в белых халатах. В их бескорыстной преданности делу, самоотверженности мы могли не раз убедиться, когда вместе с врачами ездили на вызовы, чтобы лучше понять наших героев. Врачи — люди святой профессии, и я рад, что участвую в фильме, посвященном им.

Материалы подготовили С. Овчинникова, М. Черненко.

новые фильмы

„Земля, до востребования“

„Золотое крыльцо“

„Зозуля с дипломом“

„Последние дни Помпеи“

Немалые достижения нашего кинематографа, заслуженный успех таких картин последнего времени, как эпопея «Освобождение», «Укрощение огня», «А зори здесь тихие...», «Любить человека», еще больше подчеркивают разрыв, намечающийся между фильмами, которые по праву причисляются к удачам советского кино и так называемой рядовой его продукции. Не свидетельствует ли это о снижении требовательности к выпускаемым фильмам, об ослаблении чувства ответственности у части художников за свой труд?

В докладе на XXIV съезде КПСС тов Л. И. Брежнев говорил: «...нельзя сказать, что в области художественного творчества все обстоит благополучно, особенно в смысле качества создаваемых произведений. Да будет позволено отметить здесь, что у нас все еще появляется немало произведений неглубоких по содержанию, невыразительных по форме. Иногда бывает даже, что произведение посвящено хорошей, актуальной теме, но создается впечатление, что художник подошел к своей задаче слишком легко, не вложил в свой труд всю силу своего таланта. Думается, что все мы имеем право ожидать от работников искусства больше требовательности к самим себе и к своим товарищам по профессии.»

Со времени XXIV съезда КПСС во всех областях художественной жизни, в том числе и в кинематографе, произошли существенные и глубокие перемены.. Работники советского кино получили документ такой огромной организующей силы, такой вдохновляющей энергии, как Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». На основе этого Постановления сейчас во всех звеньях советского кинематографа ведется организационная и творческая перестройка, цель которой стимулировать поиск художника в осмыслении глубоких процессов современности, поднять идейно-художественный уровень выходящих на экраны картин. Не случайно вопросы идейно-художественного уровня фильмов были в центре внимания недавнего Всесоюзного совещания кинематографистов. В докладе председателя Госкино СССР Ф. Ермаша, в выступлениях участников подчеркивалась необходимость решительной борьбы за высокое качество кинопроизведений, борьбы с серостью, невыразительным, иллюстративным отображением жизни на экране.

«В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» сказано, что мы должны поднять идейно-художественное качество фильмов,— отметил режиссер В. Наумов.— Мы же в своей практике ухитрились это понятие «идейно-художественное качество» разъединить. Нередко случается так, что прекрасная идея, выраженная в несовершенной форме, убивает себя, как скорпион. Она отвращает от себя, ведь в тот момент, когда произведение искусства перестает быть художественным, оно утрачивает и свою идейную силу. Великий пролетарский поэт Маяковский сказал: «Идею нельзя замешать на воде, в воде отсыреет идея». Эти слова надо помнить. На наших экранах нередко расползаются эти отсыревшие, промокшие идеи. Я представляю себе их в виде черепахи, плотно закрытой панцирем, на котором написано: «Тема такая-то, не трогай меня!»

«Серым» фильмам посвятил свое выступление и Г. Козинцев:

«Проблема проблем — почему так низок уровень так называемых серых картин, о которых мы столько говорим? Мне кажется, вопрос этот не простой...

Большой ущерб нашему делу наносят «удобные» люди: удобный режиссер, покладистый режиссер, добрый режиссер. Ведь как начинается серый фильм? Все знают, что сценарий плохой. Но тема — важная. Недобрый, непокладистый человек, человек, который вкладывает в дело всю душу, не возьмется ставить фильм по этому сценарию. А удобный — берется. Фильм запускается в производство.

Когда появляются декорации, которые плохо выстроены, на которых видны невысохшие пятна краски, настоящий художник говорит: «так работать нельзя». Даже если ему отвечают: а план? Удобный же режиссер смотрит на все это сквозь пальцы. Вот почему я на «Ленфильме» вижу картины, где у актеров на голове — пакля.

Пора понять, что дело не только в качестве парика! Эйзенштейн, Довженко не были удобными людьми. Они не были покладистыми людьми. И мне кажется, что борьба с серыми фильмами — это есть борьба с «удобными» производству людьми. С теми, кому всегда

страшно хочется «откликнуться»; кто всегда готов помочь производству, а на деле вредят ему.

Мы иногда обвиняем фильмы в мелкотемье, и это правильно. Кто же может сомневаться в том, что тема произведения играет огромную роль; масштаб, который избирает художник, это великая вещь. Но ведь дело-то иногда не в мелкотемье, а в мелкодушье. Вот с этим мелкодушьем нужно начать серьезную борьбу.

Сейчас много говорится о материальном стимулировании, что тоже верно. Но мне хочется сразу сказать (хотя, что может сказать о материальном стимулировании режиссер, который ставит одну картину в пять лет и ставит с большим трудом), что если бы Довженко получал за фильм втрое больше, чем он получал,— других фильмов он бы не поставил. Иной разговор, что материальное стимулирование должно помочь всей студии, всем ее звеньям лучше работать. Но не нужно материально стимулировать за плохую работу. Необходимо помнить, что от дурно наклеенного парика, от невысохших декораций, от плохой пленки, от всего этого идет проказа в нашем большом деле.

В Кисловодске, в санатории имени Орджоникидзе есть кинозал, где показывают фильмы. Понять, что за фильм идет — невозможно, не указано, какой фильм, не говоря уже о том, кто его поставил, кто играет. Когда я спросил одного товарища, какой фильм он смотрел, он ответил: «А бог его знает, убил полтора часа времени».

Мы живем в такое время, когда все изменяется, когда каждый день приносит что-то новое, и это новое должно быть отражено искусством. И мы не должны помогать «убивать полтора часа времени» — посмотрел фильм и забыл! Мы должны ставить фильмы в любом жанре так, чтобы слово «конец» на экране обозначало начало глубоких мыслей, глубоких чувств у зрителей. Потому что наша задача — это не просто отразить мир, а показать мир в его изменении.

С гордостью за высокое место искусства в жизни народа мы должны осуществлять нашу работу, должны отдавать силы своему любимому делу».

Ниже мы публикуем рецензии на фильмы разные по своему уровню, на фильмы, недостатки которых и разной природы и разного происхождения; но все эти фильмы все же являют собой пример «произведений неглубоких по содержанию, невыразительных по форме», пример того, как невзыскательность режиссеров, сценаристов, актеров, заниженные критерии в оценке студии собственной продукции приводят к творческим просчетам.

Маски и лицо

В. Демин

«Земля, до востребования». Сценарий Е. Воробьева. Постановка В. Дормана. Оператор М. Гойхберг. Художник М. Горелик. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор В. Корешков. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1972.

В фильме «Земля, до востребования» в самых первых его кадрах, еще до титров мы увидели серенькую папку с надписью: «Дело № 176. Маневич, Лев Ефимович. Этьен. Начато: 8 августа 1927 года». Уголок анкеты, отведенный для фотографии, многозначительно пустовал.

В финале нам снова покажут эту папку, диктор Левитан объявит из-за кадра, что полковник Лев Ефимович Маневич посмертно удостоен звания Героя Советского Союза, а специальный титр пояснит: «Он и сегодня состоит на действительной и бессрочной службе в Советской Армии». При этом камера снова обратит наше внимание на то, что квадратик, очерченный для фотоснимка, по-прежнему пуст.

Этим приемом создатели фильма, видимо, формулировали основную свою цель. Каким он был, полковник Лев Ефимович Маневич, бессрочно зачисленный на службу в Советской Армии? Какой человек, какая неповторимая личность поджидает нас за скупым перечнем дат и фактов? Фильм призван ответить на эти вопросы и если не вовсе ликвидировать, то, по крайней мере, свести к минимуму многочисленные белые пятна в наших представлениях о биографии, о судьбе этого мужественного незаурядного человека.

Но, впрочем, заведомо или нет, в перекличке начального и заключительного кадров чудится еще и второй, дополнительный смысл. «А фотографии-то все-таки нет...» Создатели картины как бы самокритично оговариваются, что за мизерностью неопровержимых фактов и деталей тот вариант разгадки человеческого своеобразия Маневича, который они предложили, все-таки остается вариантом, одним из многих, равно вероятных. Был ли Маневич энергичнее, веселее? Был ли он более сдержанным, медлительным, задумчивым? Выказал ли он столько нежности в последнем разговоре со своей помощницей Ингрид и поднимал ли он в точности такие тосты перед лицом нацистских высокопоставленных чиновников?.. Кто это может теперь документально удостоверить?

Авторы считают, что все было именно так, и нам, зрителям, придется этому верить, если мы принимаем предложенные правила игры.

Происходит как бы реконструкция облика человека по следам его деятельности, рассыпанным здесь и там. В какой-то мере творческий коллектив уподобляется скульптору-антропологу М. Герасимову, восстановившему внешний облик многих деятелей далекой истории, от Чингис-хана до Ивана Грозного.

Но реконструкция или сочинение на тему? Документальное исследование или беллетристика?

Дело осложняется еще тем, что в основу сценария положен роман Е. Воробьева, уже снискавший популярность у читателя. Таким образом, по своим формообразующим принципам фильм «Земля, до востребования»— не только киноистолкование известных фактов, но еще и экранизация самостоятельного литературного произведения. Кроме того, сюжетно-тематическое своеобразие связывает этот фильм с распространенным ныне каноном произведений «разведческого» жанра. Канон этот — вовсе не такая уж непреложность, его можно и впрямую опровергать и переосмысливать изнутри, нельзя только делать вид, что его не существует. Можно специально обмануть ложную проницательность зрителя, воспитанную на шаблонах, но принять ее во внимание просто необходимо, иначе контакт со зрительным залом окажется нарушенным с самого начала.

Отметим еще, чтобы специально не возвращаться к этому в дальнейшем, что канон «фильма о разведчике»— структура достаточно гибкая, допускающая возможность самых разных акцентов, самых различных стилистических манер. Мы такого насмотрелись в последние годы, что легко переносим самую неожиданную мутацию жанровых черт. Один художник, скажем, стремится на типичном «шпионском» материале снять психологически-публицистическую драму. Пожалуйста, если это «Мертвый сезон», мы только скажем спасибо. Другому кинематографисту больше по душе сказка, шахматно-геометрическая история с фигурой этакого Анти-Бонда в центре повествования. Что ж, снимайте такой фильм, только пусть все это будет увлекательно, неожиданно и — хорошо бы! — чуть-

«Земля, до востребования». Маневич — О. Стриженов

чуть пародийно. Третий, напротив, иронии не приемлет и во всеоружии экранных средств стремится потрясти нас мелодраматическими страстями.

Кто же возьмет под сомнение саму правомочность открытого, эмоционально-повышенного повествования на основе острых «шпионских» ситуаций?

Фильм «Земля, до востребования» не то, чтобы предлагает свой вариант распространенного канона, но просто-напросто отбрасывает самый канон как вещь несущественную или даже, может быть, не существующую. Кажется по первому взгляду, что картина, поставленная по сценарию Е. Воробьева режиссером В. Дорманом, вступает в борьбу со сложившимися представлениями о разведчиках, о методах их работы, а точнее — о методах работы киномастеров на данном жизненном материале.

Мы привыкли, например, что с экрана открытым текстом, без намеков и туманностей сообщают з а д а ч у, поставленную перед героем — узнать то-то, проникнуть туда-то, завладеть тем-то. Ничего подобного в фильме «Земля, до востребования» мы не найдем. И вполне резонно: разведчику такого класса не приходится «вскрывать», «взламывать» и «выкрадывать». Он сам способен указать своим сообщникам что, где и каким образом надо раздобыть. Далее: мы привыкли, что герою противостоит з л о д е й, не обязательно дьявольское отродье, каким скажем, был Гуммельсбург в прекрасном исполнении М. Романова («Подвиг разведчика»); не обязательно мрачный садист-фанатик, как начальник контрразведки Щукин («Адъютант его превосходительства»), но всегда — проницательный и опасный враг. Такого противника у Маневича по фильму нет. Фигура злодея распадается в данном киноповествовании на вереницу врагов, ничем особенно не примечательных, вполне заурядных. Эти персонажи, конечно,— не пружина в машине сюжета, а всего лишь винтики, колесики, посланцы некой за ними стоящей темной силы. А трудность ситуации, в которой оказывается Этьен (Маневич),— результат не умелости или профессиональной расторопности этих людишек, а всего лишь их многочисленности, всемогущества злой силы, пославшей их против маленькой группы советского разведчика. Наконец, мы привыкли к тому, что с о р а т н и к и героя оказываются сплошь и рядом необыкновенными людьми, этакими сказочными мастерами на все руки, один — море выпьет, другой разбирает птичьи языки... Не говоря уже о том, что все они — сплошь «свои в доску», скорее погибнут, чем выдадут героя. Здесь, в фильме «Земля, до востребования» нам представлена целая цепочка помощников, от полностью «своих» до тех, с кем приходится сотрудничать, далеко не во все их посвящая и доверяя им только «от сих до сих». И все эти персонажи оказываются опять-таки вполне обыкновенными, нисколько не былинными людьми (кроме, пожалуй, Скарбека в исполнении Л. Дурова). А один из этих помощников, Паускуале Эспозито, человек как будто несгибаемой воли, оказывается даже предателем и, запутавшись в махинациях охранки, соглашается выдать своего «главаря»...

Итак, романтические схемы отброшены, расхожие клише вроде бы отменены. И встает естественный вопрос: во имя чего? Ради живой, полнокровной реальности, не так ли? Действительность, где же еще, как не на материале совершенно исключительной биографии Этьена-Маневича продемонстрировать зрителю, что же такое работа разведчика на самом деле, какой истинной ценой покупается героизм?

Похоже, что создатели фильма как раз это и вписывают себе в главную заслугу — что повествование ведется «всерьез», с отвращением к дешевым придумкам обычной «разведческой» интриги, документально, если и не на все сто процентов, то все же близко к этой цифре. Режиссер, оператор, художники немало потрудились, чтобы придать изобразительному строю фильма оттенок подчеркнутой достоверности. Старательно коллекционируются наряды середины тридцатых годов; итальянские улочки, дворики, кажется, перешли на экран из первых лент Роберто Росселини; этот трамвай, эту аптеку, эту гостиницу, этот

порт мы тоже как будто бы видели в ранних неореалистических картинах. Однако для итальянских художников тех лет окружающая их реальность была реальностью, так сказать, в чистом, дистиллированном виде, тогда как для создателей «Земли, до востребования» тут любопытна как раз примесь архаики, черты отошедшей, отшумевшей эпохи, ностальгическая наивность тех отдаленных костюмов и вывесок.

В этом смысле труд съемочного коллектива не пропал даром: многие кадры смотрятся как пожелтевшие фотокарточки из запыленного бабушкиного альбома. Но стоит некоему второстепенному персонажу, облаченному в тогдашний костюм, бредущему по тогдашней улице, стоит ему открыть рот, как вдруг с огорчением убеждаешься, что сам он — не «тот», достоверный, уникально неповторимый, что он даже вовсе и не человек, а кукла, марионетка, очень находчиво подмаскированная сверху, полая внутри.

Вот Джаннина, секретарша фирмы «Эрика», встретилась со своим женихом Тоскано. Жених приглашает отправиться к его приятелям. Джаннина выпаливает единым махом: «Подожди. Твои новые приятели знают, что я дочь слесаря с завода «Капрони»? Знают, что фашисты избили моего отца во время демонстрации и он умер от побоев? Или ты постеснялся им сказать? Чернорубашечники в белых манишках! Я не желаю их видеть!» Она простодушно проговаривается: эти анкетные данные, доказывающие ее пролетарское происхождение и соответствующий образ мыслей,— единственное, что интересует создателей фильма. Ее любовь? Попытка на груди у Тоскано обрести уют, спрятаться от сложностей времени? Какие-то другие чувства и оттенки, не связанные причинно-следственной связью с вышеупомянутым происхождением? Как бы не так! У камеры, такой щедрой в иных отношениях, просто не хватает ни времени, ни охоты хоть чуть-чуть задержаться на внутреннем мире Джаннины. Выслушав монолог возлюбленной, Тоскано как-то ненароком исчезает из повествования — его функция уже исчерпала себя. Потом, когда возникнет возможность использовать этот образ в связи с другой функциональной задачей, он появится снова, чтобы тут же, с места в карьер, объявить: «Можешь меня поздравить! Еду в Испанию! Буду командовать взводом «суперардити»... На что Джаннина реагирует, естественно, с места в карьер: «А меня ты спросил? Тоже мне добровольцы!.. Забыли Исуса Христа!» Упоминание о Христе в этом контексте не очень понятно, но, впрочем, влюбленные давно уже постигают мысли друг друга с полуслова. «Время распинать других, чтобы не быть распятым самому!»— кричит Тоскано. «Убирайся вон!»— заявляет девушка. И он действительно убирается. Потому что его собственное происхождение (из состоятельной семьи) так же точно отметает все нюансы и обертоны чувств, как и рабочая профессия отца Джаннины.

К сожалению, это не издержка перенапряженной конструкции. Это принцип мышления. Возьмем ли мы врагов Маневича, выступающего под именем австрийского подданного, инженера Кертнера, возьмем ли мы его сподвижников, любой из них, как в драматургии классицистов, всецело, с головой исчерпывается одной, много — двумя чертами характера. Скарбек — сама исполнительность, деловитость, Эрминия — серьезный товарищ, хотя и маскируется под хохотушку, Баронтини — улыбается и поет под гитару. Этот Баронтини выкрал чертежи «Хейнкеля» и позднее окажется на скамье подсудимых рядом с Маневичем, но кроме гитары и белозубой улыбки до ушей мы так ничего в нем и не успеем разглядеть. Кажется, что Эспозито как характер несколько сложнее других, но это аберрация, результат поистине титанических усилий О. Жакова вдохнуть человеческое тепло в элементарные, как и у других персонажей, слова и поступки своего героя. Элементарные, потому что они полностью исчерпываются одной-единственной чертой — чадолюбием. Его сыновья погибли в Абиссинии, и вот Эспозито стал антифашистом; охранка пригрозит ему, что Джаннина, приемная дочь, будет подвергнута пыткам, и он «расколется», согласится сы-

грать роль подсадной утки; когда все выяснится, Джаннина проклянет его — и он повесится в камере...

Даже сцены в центре, в Москве, носящие деловой, так сказать, «производственный» оттенок, тоже строятся по принципу однообразно-контрастного дуэта: хороший человек Павел Иванович волнуется за Этьена, думает, чем бы ему помочь, приказывает сменить его как можно скорее, наградить орденом, устроить ему побег — да вот беда, постоянные заботы отвлекают Павла Ивановича от этих прекраснодушных пожеланий, а его подчиненный Сидорин, чиновник, бумажная душа, не моргнув глазом, саботирует все распоряжения начальства: сменщика он не пошлет, Этьену до конца не поверит, приказ о награде придержит до поры до времени...

Смотришь на все это и становится неловко. Неужели можно было надеяться, что подобные наивные уловки позволят откреститься от очень серьезных проблем? И неужели стоило браться за богатейший и сложнейший жизненный материал, чтобы потом старательно сводить его к унылым прописям: да — нет, наш — не наш, хороший человек — нехороший человек. Конечно, в таких условиях никакая реконструкция, никакое и с т и н н о е исследование событий из жизни героя оказывается невозможным — мир, в который погружены эти события на экране, выглядит миром, где все ответы даны заранее, еще до того, как прозвучит вопрос.

Так беллетристика, изгнанная, казалось бы, из структуры сюжета, проникает в него контрабандой, через поры художественной ткани. И вполне закономерно — хотя и странно, парадоксально и даже, может быть, кощунственно на первый взгляд! — что эпизоды, наиболее удавшиеся в актерском отношении, всегда несут более или менее отчетливый отзвук оперетты. Так абсолютно опереточен испанский летчик Агирре, аристократ духа, знойный любитель прекрасного пола. Вышеупомянутый Бертини тоже ведет себя так, как будто он все время находится на сцене, а молодые приятели его, поющие хором под гитару, кажется вот-вот сорвутся в неудержимую чечетку. Маурицио в исполнении В. Каневского — явный эстрадный комик, бузотер и выпивоха. Наконец, вся сюжетная линия Скарбека, который морочит голову полиции и чиновникам посольства, чтобы всеми правдами и неправдами выбить себе визу, выписана как серия опереточных реприз.

Оперетта, известно, имеет свою собственную поэтику, по законам которой открытая «невзаправдашность» происходящего позволяет использовать самые безнадежно тривиальные ситуации. Ирония оказывается индульгенцией для старья, списанного серьезными жанрами. Когда за столом Кертнера-Маневича оказываются два шпика, неизвестно откуда взявшиеся и неизвестно куда исчезающие в следующем эпизоде, никакая фотографическая достоверность кадра, никакая сверхсерьезность трактовки не углубит этот ребячески-наивный ход. И чтобы спасти положение, чтобы сцена, в конце концов, состоялась, О. Стриженов вполне оправданно переводит ее звучание в иронический лад, почти что на грань клоунады... Беда только, что серия подобных актерских диверсий не складывается и не может сложиться в единый образ героя, ибо роль эта в режиссерской трактовке с самого начала лишена какой бы то ни было драматургической поступательности.

Популярность Олега Стриженова вполне обеспечена золотым запасом его актерского дарования. Среди прочих его исполнительских достижений мы помним не только романтически-броский дебют в «Оводе», не только мятущегося, раздираемого противоречиями Говоруху-Отрока из «Сорок первого», помним еще и тонкую, истинно чеховскую роль Лаевского в более чем посредственном фильме «Дуэль». В новой своей работе О. Стриженов как бы получил возможность продемонстрировать все свои разнообразные способности, но именно что «как бы». Тональное, ритмическое, психологическое разнообразие сцен и эпизодов, в которых участвует его герой, кажущееся. Будет ли Маневич порывистым и горячим, холодным и печальным, логически рассудочным или мечтательно-окрыленным — все эти краски в совокупности

своей заведомо ничего не имеют общего с гармоничным раскрытием единого образа. Их воспринимаешь как личины, маски, которые поочередно появляются на лице героя. Какой же он там, за ними?

Что О. Стриженов сыграл безусловно и в чем заслуга почти исключительно принадлежит ему как актеру, так это своеобразная «зеркальность» Маневича, способность с каждым из собеседников говорить языком, наиболее ему близким. Шумный, галантный Агирре будит в душе австрийского инженера Кертнера точно такое же эхо. Джаннина постоянно видит в своем шефе доброжелательного, но строгого начальника. В беседе с Эрминией, едва уйдя от провала, Маневич может чуть-чуть расслабиться, не скрывать озабоченности, усталости, тревоги, но вот непрошеным появился Маурицио — Этьен собирается на наших глазах и, насколько это возможно, выглядит самодовольным, оптимистично настроенным, хотя и чуть-чуть потрепанным коммивояжером...

Думается все же, что такая способность к постоянному маскараду (и внешнему и, в особенности, внутреннему) выглядит чрезмерной. Она отдает театральными подмостками, сменой париков, условно-героическими и безусловно-комедийными перипетиями фильмов типа «Кастусь Калиновский». И любопытно, что лучшей по уровню актерского исполнения оказалась сцена прощания с «Травиатой» Ингрид, единственная из всего фильма сцена, в которой Маневич, как бы не в силах совладать с собой, говорит не то, что хотел бы, не то, что нужно говорить. Его партнерша, актриса А. Топчиян, играет гораздо больше того, что лежит в ее репликах. Не только разведчицу, радистку, восхищающуюся своим резидентом, но и человека, сходящего с ума от одиночества в этой чужой, негостеприимной фашистской Италии, и больше того — женщину, влюбленную в Маневича, молчавшую об этом до поры, но теперь бессильную умерить откровенность своих взглядов, жестов, неодолимого стремления прикоснуться еще раз, в последний раз к его руке. А он? Он как будто ничего не заметил. То есть, конечно, заметил и заметил давно, задолго до этой минуты, и теперь даже ответил на ее порыв, но ответил косвенно — чуть большей, чем следовало, сердечностью тона, чуть большей откровенностью, медлительностью, когда все уже сказано, а уходить не хочется, потому что впереди — явная гибель...

Сцена эта по насыщенности своей разнообразными и как бы взаимоисключающими лейтмотивами могла бы оказаться ключевой для всего фильма. Могла бы, но не оказалась. Вспыхнувшая в ней тема человеческого достоинства, сохраняемого перед лицом неотвратимых испытаний, тут же иссякает. Немного спустя она возникнет вновь, но уже в аранжировке совсем иных средств — стук кулака по столу, зуботычины полицейских, изящные афоризмы, изрекаемые окровавленным ртом... Вот уж подлинно знакомо до боли!

Мы говорили о резонах, из-за которых понятие з а д а ч и исчезло из фильма «Земля, до востребования». Мы даже поддержали эти резоны, пока речь шла о задачах шаблонных, косяками кочующих из одного «детективного» сюжета в другой — вскрытые сейфы, пересняты картотеки, ночные прогулки с фонариком в пустых, враждебных коридорах... Но в романе Е. Воробьева достаточно убедительно раскрыта задача иного типа — о б щ а я задача, для решения которой был послан Этьен. Его «легенда», места его дислокаций в разных странах, его коммерческие начинания и предприятия — все это воспринимаешь в книге как ступени к решению одного грандиозной трудности замысла — дешифровки истинного положения дел в авиационной промышленности фашистской Германии. Частные задачи, которые ставит себе и своим помощникам Маневич, читались как звенья одной цепи. Вот почему довольно объемистое повествование проглатывалось на едином дыхании — в нем была энергия истинного, а не заемного драматизма работы настоящего разведчика.

Фильм не знает этого драматизма. Фильм рассказывает о самом последнем периоде работы Маневича и его группы, поэтому предыдущие, самые трудные шаги разведчика, па-

лаживающего свою резидентуру, оказались за кадром. Но дело даже не в этом. Куда печальнее другое обстоятельство — Маневич фильма, по сути дела, вообще лишен д е й с т в и й в самом прямом смысле этого слова. Все, что он теперь узнает, все, что сообщает в Москву, достается ему без малейшего труда, по воле счастливых совпадений или просто в силу того, что он вращается в этих кругах, среди промышленников и летчиков, и, значит, полезные сведения сами собой липнут к нему, как пыльца цветов к пчеле. Совершая свой обычный полет на спортивном самолете, он, если захочет, может отклониться и сфотографировать привлекший его внимание объект. Подняв тост, витиеватый по форме и барабанный по сути, он тут же привлекает внимание Вильгельма Тойберта, владельца фирмы ветряных двигателей, на самом деле занимающегося поставкой оружия в Испанию, к готовящемуся там путчу. Как доверенное лицо Тойберта его посвящают в подробности заговора, называют фамилии путчистов... По своему положению ни сейчас, ни позже Маневич не может быть слишком назойливым в расспросах, и это обстоятельство обрекает его на неизменную внешнюю пассивность. Беда только, что нигде, ни в одном эпизоде, мы не видели его другим — хотя бы наедине с самим собой. Знал ли этот человек смятение чувств? Переживал ли какие-то свои ложные шаги, попытки, не принесшие результата? Знал ли неудачи, наконец, делал ли из них выводы на будущее? Судя по фильму, ничего этого не было. Герой просто-напросто ездил из страны в страну, подслушивал разговоры, неприметно подталкивал собеседника к откровенности и страдал, необыкновенно страдал от того, что он среди чужих.

Но тогда, может быть, именно здесь искать разгадку драматургии фильма? Может быть, при бедности внешнего движения, мы, зрители, должны стать свидетелями необыкновенно интенсивной внутренней жизни нашего персонажа?

Увы, внутренняя его жизнь тоже остается загадкой, потому что трактуется, исходя из прежнего, упоминавшегося уже принципа условных знаков, формул, иероглифов. В Советской России Этьена-Маневича ждут не дождутся жена и дочь — идет разовое упоминание об этом. Когда-то очень давно отец спросил его: «Ну хоть какой-нибудь адрес у тебя есть?» И герой ответил патетической фразой: «Адрес у меня как раз постоянный — Земля, до востребования...» Вспоминает еще Маневич, как некогда, на фоне запорошенного снегом Кремля, Павел Иванович пригласил его на новую работу... Каждая из этих линий, будь она хоть в какой-то степени трактована не вширь, а вглубь, могла бы показать нам героя с необычной стороны. Но этого не произошло. Не откровение поджидает нас в каждой из этих ретроспекций, а всего только упоминание, своего рода «галочка».

Принцип «упоминания» вообще оказывается характерным для многих эпизодов картины, в особенности во второй ее половине. Ближе к концу, когда речь заходит о многолетнем пребывании героя в тюрьме, в дело вступает даже диктор, коротко, в двух словах, объясняющий то, что остается за кадром. Беллетристика таким образом доходит до своего логического конца — принципа иллюстративности, картинок к фактам. Но и противоположная крайность, которую условно можно назвать «принципом концентрации», тоже не спасает дела. Многие эпизоды, особенно в первой серии, строятся на комбинации, единовременном соединении двух, трех мотивов, которые — по «правде жизни»— вряд ли допускали такое искусственное объединение. Скажем, не успел еще Маневич выбраться из самолета и дослушать упреки инструктора (за то, что он снова «сбился с курса»), как ему на шею бросается Агирре, как раз в это самое время проходивший как раз в этом месте, причем тут же, обменявшись двумя фразами, друзья стремительно расстаются, а рука охранника уже лезет к фотоаппарату Маневича, чтобы проверить его содержимое.

Сближению, совмещению поддается не только хронология, но и география: в Каталонии, буквально не сходя с места, Маневич оказывается свидетелем трех независимых друг от друга процессий, бредущих в трех переулках:

паломничества верующих со святой Макарэной, колонны немецких танков и толпы военнопленных, среди которых есть и русские летчики. Еще раньше, в Берлине, он точно так же отыскал чрезвычайно удобную позицию на ночной темной улице: слева, за его спиной, мы прочли надпись «Юде» на стене разбитого магазина, справа, в каких-нибудь двадцати метрах, штурмовики выволокли из подъезда усердно сопротивляющегося антифашиста, а впереди, всего в нескольких шагах, призывно сияет вывеска «Посольство Союза Советских Социалистических Республик»... Эффектно, не правда ли? Но в еще большей мере условно.

Думается, что подобные огрехи режиссуры проистекают прежде всего из неотчетливой концепции происходящего на экране. Например, совершенно ненужной, не оправданной ни ходом последующей фабулы, ни задачами художественного порядка оказывается торжественно-тяжеловесная сцена в Опере — с многозначительными наездами на крупные планы, с глубокомысленной панорамой по «сильным мира сего». Смысл этой сцены всего только в коротенькой информации, что Маневич вручает донесения своей радистке между листочков оперной программки. Точно так же инородными, заимствованными из другого репертуара выглядят сцены допросов, поставленные как-то уж больно невсерьез — с криком, с ужимками. Что же до «испанской линии», вдруг вспыхнувшей в финале (очевидный плод чисто рассудочного стремления проиллюстрировать реальную «отдачу» добытых Маневичем сведений), то она воспринимается как своего рода «фильм в фильме», настолько ее условно-приключенческий характер, торопливая скороговорка не вяжутся со всем остальным.

В. Дорман вроде бы чувствует облегчение, встречаясь со знакомым, многократно отработанным на иной территории материалом. Отсюда — режиссура «вообще», лишенная конкретности, своеобразия, точной художественной целенаправленности. Поэтому внутри такой режиссуры и «принцип упоминания» и «принцип концентрации», по существу, едины — их диктует стереотипность художественного мышления, когда слова, по выражению поэта, рифмуются «не с правдой, а между собой». Казалось бы, документальность первоосновы, славное имя легендарного героя должны были подвигнуть создателей картины на особую взыскательность, на преодоление «шпионского» канона с позиций жизненного полнокровия. На деле случилось иное: имя Маневича, как щит, призвано прикрыть собрание приевшихся штампов и давным-давно отработанных решений.

И тогда финальный кадр картины, эта самая анкета без фотографии, приобретает третий, совсем не запланированный смысл: как личность, как человек он по-прежнему остался для нас загадочным незнакомцем, полковник Лев Ефимович Маневич, доблестный разведчик, работавший под кличкой Этьен и навечно зачисленный в ряды Советской Армии.

Просторы и мели молодежной темы

О. Ульянова

«Золотое крыльцо». Сценарий С. Полякова. Постановка И. Шишова. Оператор О. Авдеев. Композитор Е. Крылатов. Художник В. Кубарев. Звукооператор К. Бакк. «Беларусьфильм», 1973.

Так называемые «молодежные» фильмы почти всегда встречаются зрителем с самым живым и непосредственным интересом, но не так уж часто оправдывают этот интерес до конца.

Зритель радостно откликается на все по-настоящему наблюдательное, точное в смысле передачи сущностных черт действительности. На все то, что может обогатить его мысль, чувство, духовный мир. И разочарованно отворачивается от того, что банально, не идет дальше повторения общеизвестного, случайно, по-дурному традиционно. В скольких картинах была такая коллизия: молодые

ребята, переступив порог средней школы, выбирают собственные пути в жизни, определяют гражданские позиции, одолевают первые трудности, находят призвание и т. д. Ситуации все известные, даже избитые, а вместе с тем в руках наблюдательного, вдумчивого, талантливого художника они могут дать повод для глубокой разведки в жизнь, для постижения внутреннего мира героев. То, что это обиходные, находящиеся постоянно в житейском обращении ничего не значит. Наоборот, в этом их ценность, поэтому как раз они снова и снова и привлекают внимание кинематографистов, а потом и зрителей. Они лежат как будто и на поверхности, но нет ничего обманчивее, чем впечатление их доступности, самоочевидности.

Как увидит читатель, вступление это необходимо как предпосылка для разговора о новой работе белорусских кинематографистов. Работе, обещавшей много, но, как мне думается, далеко не полностью оправдавшей эти обещания.

Почему не оправдавшей — об этом и пойдет у нас речь.

Поэтическое название фильма «Золотое крыльцо» может быть объяснено прозаически. Это первая строчка из детской считалки. Ну, а кроме того, так ребята называют речной причал. С него открывается далекий простор, картинно прорисовывается изгиб реки. Мимо спешат по своим делам небольшие пароходы. Без видимой цели над голубой водой порхает, как бабочка, белый парус. Его полет переменчив и произволен.

Причал имеет символическое значение. Для молодых людей, одноклассников, он стал своего рода порогом, с которого они вступили в самостоятельную жизнь. Здесь они, вероятно, встретили рассвет после школьного выпускного вечера. Здесь они встречаются теперь и узнают новости друг про друга. Светка родила. Петька поступил на экономический. Аня — на философский. Женька Лабун работает водителем-испытателем на машиностроительном заводе. Вроде бы все хорошо. Они, как грузовые пароходики, знают, куда плывут и где следующая остановка.

Иначе складывается судьба той девушки, что заглядывается в одном из первых кадров на одиноко белеющий парус.

Девушка мечтает стать актрисой и сыграть роль своей современницы. Два года она пыталась поступить в театральное училище, но без успеха. Она так и не переступила порог своего детства, не взошла на «золотое крыльцо». За кадром звучит песня: «Найти себя—дороги нет короче. Найти себя — длиннее нет пути».

Женька Лабун пытается втолковать Тане, что художником может стать только тот, кто знает жизнь. Об этом он слышал от знакомого скульптора, фронтового друга отца. Скульптор выразился так: «Чтобы стать художником, нужно вместить в себя все, что рядом с тобой и что далеко от тебя».

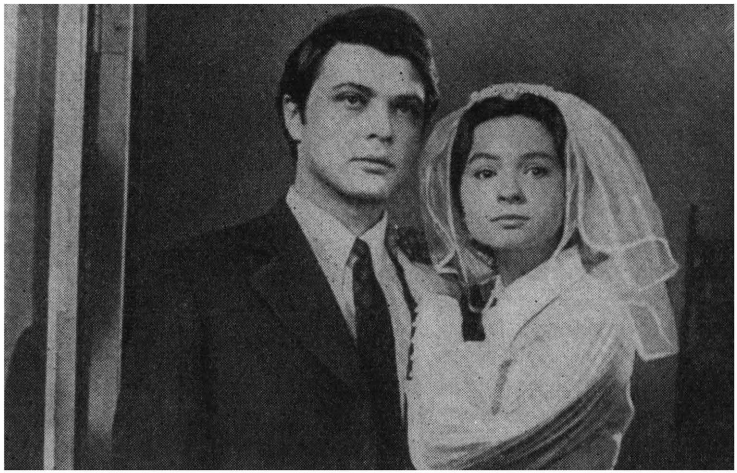
Таня все-таки решает попробовать себя в каком-нибудь еще деле. По протекции друга она поступает на завод ученицей крановщицы. Работа, должно быть, показалась не очень сложной. Нажимай себе кнопочки, как в лифте. Потом Таня разбила кабину многотонного грузовика. Понятно, нечаянно. Но поднялся шум, будто она это сделала нарочно. Обидевшись на нечуткость рабочих, Таня покинула завод по собственному желанию. Женька же сильно расстроился и даже укорял заводских ребят в неделикатности. «Ведь она же с а м а к вам пришла!»

Рабочие и сами вскоре поняли, что напрасно погорячились. Ну, упала кабина; ну, сорвался план; ну, «накрылась» их премия. Не это главное. Главное — человек хороший — «пускай возвращается».

В моем пересказе фильма в этом месте начинает звучать ироническая интонация, так как сам фильм, все ощутимее проникаясь упрощенчеством, благодушием наталкивает тут на иронию.

Для нее будет повод и дальше: в остальной своей части картина все время как бы балансирует между искренностью и наигрышем, задушевностью и благодушием, поэзией и банальными «розово-голубыми» колерами. Наконец, между раздумьем и бездумьем.

Судите сами.



...Картина как бы балансирует между поэзией и банальными «розово-голубыми» колерами («Золотое крыльцо»)

До сих пор Таня верила Женьке. Было детство. Казалось, она любит этого самостоятельного надежного парня. Они даже собирались пожениться. Резвясь и играя, как дети, они всерьез обсуждали, благозвучно ли сочетание Татьяна Лабун. Потом они целовались на опушке, как взрослые. Из леса высыпали дети. Они были на высоких ходулях. И это, очевидно, был символ, включенный в образную ткань фильма для того, чтобы намекнуть на что-то ненастоящее, мнимое, что таилось в любви молодых людей.

И действительно, очень скоро на пути Тани нечаянно, но гаданно появился кандидат в кандидаты наук. Таня разочаровывается в «скучном и правильном» Женьке. А тут, за углом, случайно ждал новенький «Москвич» и пропадали два билета на спектакль театра Образцова.

Валерий со снисходительностью взрослого подыгрывает инфантильности Тани. Внимательно выслушивает детские стишки про медведя, а на день рождения дарит книжку Михалкова «Детям». Он не как Женька — не зовет ее в дальнюю дорогу к самой себе, в толщу жизни. Пусть она останется такой, какая есть — ребенком, милым, балованным, своенравным.

Любила Таня одного, а вышла замуж за другого. Вот, собственно, и вся суть истории, рассказанной нам с экрана.

Но из этой истории слишком мало извлечено такого, что стимулировало бы нравственную активность зрителей.

И в этом главная беда фильма.

Знакомый скульптор в утешение Женьке рассказал историю о том, как ученые нашли зерно, которое пролежало в амфоре три тысячи лет, его посадили в землю, и оно проросло. Это, очевидно, притча.

Но из движения картины она не вытекает. Нравственных ценностей, которые могли бы быть высажены в землю и прорасти в ней, в картине что-то не обнаруживается.

В финале картины дороги Тани и Женьки пересеклись еще раз. Совсем уж случайно. Повстречались машины — БЕЛАЗ и «Москвич». Грузовая и легковая. Машины разъехались, жизненные пути героев разошлись.

Наверное, это и есть тот моральный вывод, который хотели сформулировать авторы.

Но в чем эта мораль?

Мораль в том, что люди не всегда оказываются теми, за кого они себя выдают. Таня, к примеру, представлялась девушкой, ищущей, беспокойной, человеком творческим, а Женя скромным и вполне обыкновенным. Она мечтает об артистической карьере, а он доволен

работой водителя многотонного грузовика. Потом выясняется, что все наоборот: мечтательная девушка оказывается очень недалекой, а юноша без претензий — человеком незаурядным, по-настоящему творческим.

Как сюжетная схема это совсем неплохо.

Беда в том, что герои у авторов вышли недостаточно интересными, не получились живыми. В фильме просто не хватает той реальной конкретности, если не считать моделей автомобилей, современных интерьеров, покроев костюмов и детских считалок, без которой не может быть ни ощущения просторов жизни, ни анализов ее сложности.

Не помогает и то обстоятельство, что роль Женьки Лабуна исполняет обаятельный, правдивый молодой актер В. Семенов. Видно, как теряется его индивидуальность в условной среде картины.

Женька Лабун — самый «престижный» герой картины. Известно же о нем, в сущности, немногое. И то со стороны, из третьих рук. Что он отличный производственник. Заочно учится где-то и чему-то. Что у него «башка хорошо варит». Изобрел какую-то «очень приличную штуку». В нужный момент совершает положенный ему по сюжету подвиг. Наконец, с Женьки лепят портрет. И герой смотрится в свой бюст, как в зеркало.

Его современница, крановщица Катя, сообщает про себя, что она любит наблюдать по телевизору фигурное катание и конные состязания. Еще известно, что Катин портрет висит на доске почета.

Его лучший друг тоже где-то и чему-то учится заочно, что-то рационализирует и успевает приглядывать за младшей сестренкой. Одна у него человеческая слабость — курсовую никак не может кончить.

У Женьки есть папа. Судя по всему, очень положительный человек, скульптор просит передать ему привет.

У Женькиного друга тоже есть папа. Он в длительной командировке и до конца фильма не возвращается.

У Тани есть мама. Про нее мы знаем, что она больна какой-то болезнью.

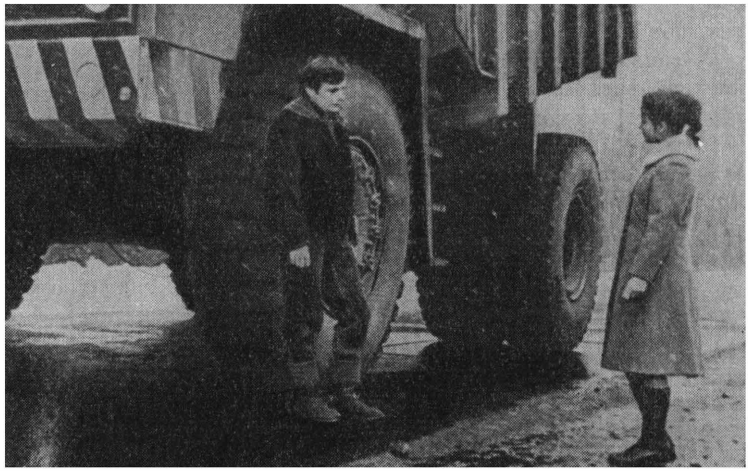
Это, пожалуй, все, что нам известно о старших.

Несколько подробнее представлен в фильме Валерий — удачливый соперник Женьки. Он постарше годами, имеет личный автомобиль, предупредителен с дамами, покупает им мороженое, дарит им цветы и улыбки.

Когда характеры и человеческие судьбы так условны и абстрактны, то и все остальное может иметь только «знаковое» значение. Завод — знак некоего общественного интереса положительных героев. Заочные институты, в которых они учатся, обозначают широту

Герой смотрится в свой бюст, как в зеркало («Золотое крыльцо»)

Жизненные пути героев разошлись («Золотое крыльцо»)



их интересов. Танин театральный институт всего лишь знак некой бесплодной мечты. Моральная проблематика здесь столь же необязательна, как и производственная. Герои время от времени признаются, что они жить друг без друга не могут. Скульптор ужасно скучает без Женьки, Женька говорит, что он пропадет без друга, Таня уверяет, что ей нужен Женька, а сама Таня необходима Валерию, как талисман. Но все они, конечно же, могут обходиться друг без друга, меняться приметами характера. Поэтому приходится авторам верить на слово, что этот герой плох, а тот благороден, этот прав, а тот нет.

Поскольку персонажи не очень заметны сами по себе, то им приходится вставать на цыпочки, а также на ходули. В этом отношении кадры с детьми на ходулях очень симптоматичны.

Котурны могут быть разными: то ли острая сюжетная ситуация, то ли высокое служебное положение или экстравагантная черта характера (например, экзальтированность Тани или простодушие Жени), наконец, резкая кинематографическая выразительность. Здесь к услугам авторов готовый набор изобразительных средств кинематографа: белеющий парус на реке, березы в лесу, широкие автострады, ведущие за горизонт, ракурсы с верхних и нижних точек, звучащие за кадром лирические песни.

Фильм вроде бы нарядный и даже местами позолоченный сказочными мотивами (золотое крыльцо жизни, золотая рыбка, царь-царевич, витязь, дочь Луны). Но при том фильм оставляет впечатление блеклое и неглубокое.

Художественный принцип оценки характеров, если его можно так назвать, здесь прост и однозначен. Катю сажают на кран, а Женьку в высокую кабину БЕЛАЗа. Поэтому же значение обоих современников удостоверяют портретом на доске почета и скульптурным изображением.

Кстати, последнее время легко заметить, что авторы художественных картин ставят своим любимым героям памятники при их жизни. В фильме «У нас на заводе» почтенный рабочий с одобрением вглядывается в свой бюст. А в картине «Если ты мужчина» именем героя называется улица в каком-то южном городе.

В таких фильмах герои и подвиги совершают однотипные — останавливают автобус, сорвавшийся с тормозов. Женька спасает людей, обогнав на своем БЕЛАЗе машину, идущую под уклон, и сбросив под ее колеса песок. В картине «Если ты мужчина» под колеса автобуса, полного детей, бросается

сам герой, предварительно положив на грудь чемодан с фруктами.

В самих ситуациях, разумеется, ничего плохого нет. Плохо то, что сценаристы и режиссеры, прибегая к ним, не умеют оправдать их через характеры своих героев. Сделать эти ситуации действенной позицией их внутренних свойств.

Поэтому нравственные ценности, которые должны были бы раскрыться через подобные ситуации, остаются для зрителя чем-то, что еще требует доказательств.

Герой сидит на пружинистом сидении за рулем массивной машины, зорко выглядывает дорогу... Тем временем за кадром приятный мужской бас рекомендует: а за баранкою двадцатый век.

Не меньше и не больше. Может быть, это и так. Но трудно судить о людях основательно и глубоко, как это принято в художественных произведениях, по характеристикам с места работы и рекомендациям их знакомых. Даже если эти характеристики и рекомендации срифмованы и положены на музыку.

Фильмы, подобные «Если ты мужчина», «У нас на заводе», «Золотое крыльцо», широко и назойливо декларирующие интерес к молодежной теме, к тем моментам и явлениям жизни молодого человека, которые всегда чреваты острейшими нравственными коллизиями, производят впечатление на удивление бесконфликтных и бездумных. Как это возможно? Пожалуй, только при одном условии, если авторам удается схематизировать и самого героя и те реальные жизненные трудности, проблемы, этические конфликты, которые оказываются на его пути. То есть речь идет о формализации содержания. О худшем типе формализма в искусстве.

Материалом и основой кинематографического произведения здесь становятся не живые и реальные процессы действительности, а наиболее прописные моральные истины, которым по мере сил и возможностей авторов придается некий исповеднический смысл.

Над кем смеемся?

Ю. Богомолов

«Зозуля с дипломом». Сценарий В. Ильенко, С. Шеметило, при участии П. Мовчана. Постановка В. Ильенко, И. Самборского. Оператор Ф. Гилевич. Художник Э. Шейкин. Композитор В. Губа. Звукооператор С. Сергиенко. Киевская киностудия имени А. Довженко, 1972.

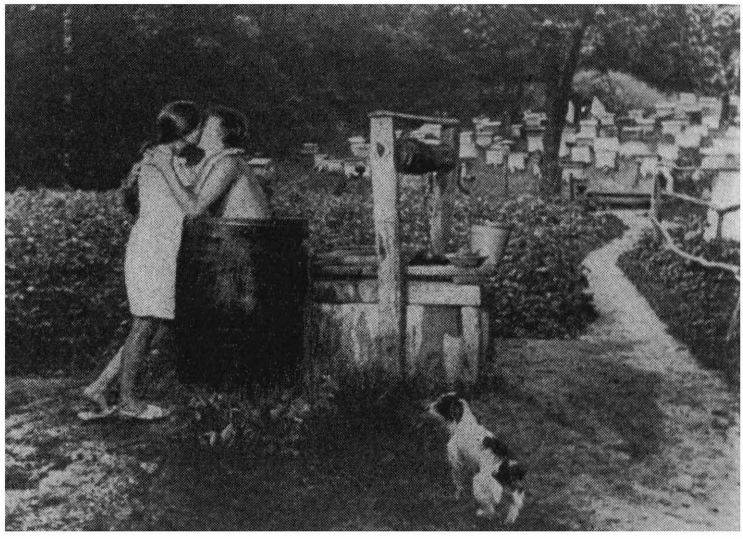
В кино иногда довольно показать человека, удирающего от свирепой собаки, чтобы вызвать в зале взрыв хохота. Но авторы «Зозули с дипломом» решили, видно, совсем уморить публику со смеху.

Герой, спасаясь от собаки, проворно вскарабкался на дерево, где переполошил кур, устроившихся было на ночлег. Там его поклевал петух. Потом его покусали пчелы. Потом он искупался в одежде, потом — без одежды. И, наконец, ему всадили пониже спины пыж с доброй порцией соли.

Но это еще не вся соль эксцентрической комедии, сделанной не без задней мысли.

Незадачливый Зозуля, которого поделом кусают собаки, клюют петухи и жалят пчелы, из тех молодых людей, что, окончив вузы, избегают работы по специальности. С дипломом ветеринара герой устроился мясником в магазин. Обыграно это таким образом. Зозуля со своим однокашником облачаются в белоснежные халаты, тщательно моют руки, как если бы им предстояла серьезная хирургическая операция, подходят к двери и, закрыв ее за собой, оказываются у прилавка, по другую сторону которого уже скопилась немалая очередь. Но, конечно, на самый большой комический эффект приходится рассчитывать в тот момент, когда в продуктовый магазин заходит приглянувшаяся герою девушка, которой днем раньше он отрекомендовался ветеринарным консультантом. Девушка возмущена, молодой человек смущен.

Прежде чем полюбить дипломированную специальность, Зозуля полюбил Наталку — птичницу из очень передового колхоза, в котором, однако, приключилась беда — утиный мор. Герой, чтобы расположить к себе девуш-



...Невыразительные люди попадают в бессмысленные ситуации («Зозуля с дипломом»)

ку, готов на все и даже на то, чтобы заняться своим непосредственным делом. Постепенно он входит во вкус профессии, привыкает к деревенской жизни. И под конец чувствует, что к утятам привязан не меньше, чем к Наталке.

Если несколько отвлечься от реальности фильма, то можно заметить, что сама коллизия ничем не хуже других. Тут есть что обыграть. Самозваный специалист и вправду специалист. Только герой добровольно занижает свою общественную стоимость. У него есть диплом, но нет охоты к перемене мест, к переезду из города в деревню, он еще по-человечески должен дорасти до своего образования. Его чувство не спорит с долгом — оно его оплачивает. Это сюжет для небольшой и непритязательной комедии.

Но вернувшись к конкретной реальности украинского фильма про Зозулю с дипломом, не сразу улавливаешь, что куда девалось и откуда что взялось.

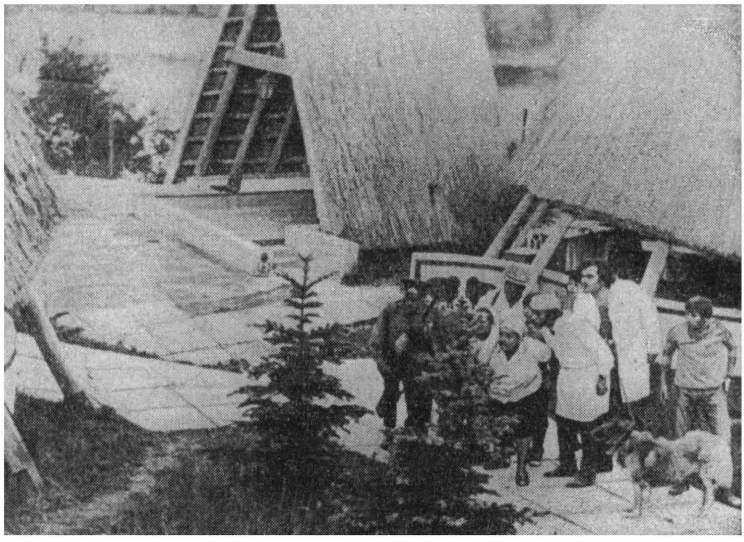
Невыразительные люди, едва отличимые лишь по лицам актеров, попадают в откровенно бессмысленные ситуации. Дезинфицируя птицеферму, Зозуля переборщил с порошком: поднялся такой столб дымной пыли, что осторожные селяне подумали: пожар! Стали бить в рельсы, звонить по телефону, хвататься за огнетушители, понятно неисправные. Один из огнетушителей, впрочем, зашумел, напрягся и выдавил из себя... мыльный пузырь.

Авторы картины тоже очень напрягаются.

Посреди футбольного пустыря, по которому гоняют мяч мальчишки, стоит одинокое дерево, под ним сидит упрямый дедусь, для которого нет ничего роднее дупла этого истлевшего дуба.

Здесь разыгрывается несколько комедийных сцен, слишком натужных, чтобы стать смешными. Мальчишки угоняют из-под носа колхозного шофера грузовичок. Шофер вприпрыжку за машиной, она по кочкам — от него.

Дальше происходит нечто, находящееся за гранью обыкновенного разумения. Зозуля включается в общую кампанию по искоренению на футбольном поле высохшего дерева. Бдительность деда решено усыпить в прямом смысле — с помощью люминала. Но и дед тоже не промах. И тоже не без чувства юмора. Снотворное он скармливает собаке, а сам заряжает берданку солью. Украинская ночь была тиха. Едва молодые люди вгрызлись



Одна несуразица наслаивается на другую («Зозуля с дипломом»)

пилой в ствол, как раздался выстрел... Соль Зозуля отмачивал в бочке с водой.

Все, что еще удалось «отмочить» героям, трудно счесть. Едва ли это и нужно.

Видно, что лента задумана как откровенная буффонада, где нелепица сюжетных положений и алогичность поведения героев как бы оговорены самим жанром. И жанром оправданы. Его законами и правилами.

Мы не всегда придаем значение такому довольно распространенному явлению, как мимикрия под тот или иной жанр, каждый из которых имеет определенный художественный авторитет в свою зрительскую репутацию. Директора кинотеатров, наоборот, отдают себе в этом отчет превосходно. Поэтому наиболее популярные жанры обозначаются на рекламных плакатах рядом с названиями картин.

Еще лучше это понимают авторы таких лент. Обратите внимание на бессчетную череду фильмов, сделанных п о д детектив или комедию, но не являющихся ни тем, ни другим.

Эксцентрическая комедия — это изначально условное зрелище. У нее свое собственное эстетическое отношение к действительности. И оно настолько своеобразно, что иногда кажется едва уловимым. Персонажи здесь, как правило, в меньшей мере оделены характерами и в большей — масками. Другим непременным правилом жанра представляется непринужденно-свободное обращение с приметами реальности. Еще одним — передразнивание здравого смысла.

Авторы «Зозули» уверены и, может быть, вполне искренно, что, наслаивая одну несуразицу на другую, они следуют правилам игры в эксцентрику, тогда как в лучшем случае всего лишь прячутся за эти правила, которые, конечно же, не могут оправдать ничего из того, что нашло себе место в фильме.

Нельзя надеяться, что можно поставить действительно эксцентрическую комедию без единого живого лица. Все чем примечателен главный герой, так это своей фамилией. Героиня — цветом глаз. Дед запоминается своей привязанностью к дереву. Дородная председательница колхоза — тем, что она дородна.

Кстати, не от того ли они все так много шумят, суетятся, бегают, прыгают, словом, энергично симулируют некую жизненную активность, что внутренне пусты и неподвижны?

Фильм снят большей частью на натуре, в де-

ревне. Не так уж часто случается, чтобы условные сюжеты развертывались в безусловных интерьерах. Но конкретных примет реального бытия почти нет. Если не считать гибельной для уток эпидемии. Есть еще одна подробность. Глава колхоза разъезжает на подводе, на которой установлен модерновый телефонный аппарат. В одной руке у нее вожжи, которыми она направляет лошадку, а в другой телефонная трубка, посредством которой руководит коллективным хозяйством. Объяснить удовлетворительно, зачем телефон поставлен на телегу, очень трудно. А может быть, и невозможно. Скорее всего просто так — для смеха. Как и все остальное. Вроде все делается для того, чтобы было посмешнее, но по мере движения сюжета становится как-то совсем уж не до смеха.

У Маршака есть веселые стихи про рассеянного человека. «Вместо шляпы на ходу он надел сковороду». Художник, который иллюстрировал книжку, нашел, что это недостаточно эксцентрично. На картинке мы видим молодого человека, подхватившего с горячей плиты сковороду с жареной рыбой и опрокинувшего ее себе на голову. Посыпал голову он непрожаренной рыбой, вероятно, не по рассеянности, а просто так — для пущего смеха.

Эксцентрика — в высоком понимании — не отрицает «здравый смысл». Она служит его оздоровлению. Она раскавычивает само понятие. Потому это такой трудный и редкий жанр. Он менее всего предполагает поверхностное и приблизительное отношение к действительности. И более всего обязывает к самому живому и глубокому обобщению ее сутп. Мера интенсивности реального, жизнеподобного здесь много выше, чем в любом другом искусстве, представляющем жизнь в формах самой жизни. Не случайно состоявшаяся эксцентрическая лента почти всегда философична. И не случайно в ней господствует маска, которая не отвергает характерности, а есть ее эссенция.

Авторам «Зозули» едва ли достало бы жизненных наблюдений для бытовой комедии, или как еще определяют этот жанр — комедии характеров, но они решили взять тоном повыше — снимать эксцентрическую комедию, полагая, что здесь ни характеры, ни жизненные обстоятельства не обязательны.

Наиболее дерзкие карточные игроки, не имея на руках козырей, играют так, как если бы они их имели. То есть они блефуют. Примерно тем же самым занимаются В. Ильенко, И. Самборский и их сотрудники: сценарист, оператор, актеры. Они отчаянно делают вид, что создают нечто превеселое и жизнерадостное, так ничего и не создав хотя бы отдаленно напоминающее комедию.

В подобных случаях правила жанра, поверхностно понятые и спекулятивно использованные, особенно чувствительно мстят за себя. И поражение всегда безоговорочно.

Давно замечено, что в зрительских опросах в графе «худший фильм года» чаще всего фигурируют комедии. Скорее всего не потому, что они в самом деле худшие. Комедия — это всегда нечто большее, чем жанр, это еще и обещание некоей человеческой общности, которое будучи нарушено, да к тому же самым бесцеремонным образом, особенно задевает и обижает людей.

Вот придет Фикус...

В. Иванова

«Последние дни Помпеи». Авторы сценария Б. Ласкин, Л. Лиходеев. Постановка И.Шапиро. Главный оператор В. Грамматиков. Художник А. Федотов. Композитор А. Колкер. Звукооператор Е. Нестеров. «Ленфильм», 1972.

Богатая натура в этой картине! Зона черноморских субтропиков, домики, увитые гостеприимным виноградом, дары южного базара... На горизонте — чистые и ясные контуры гор. А какие «люксы» в гостиницах! И какая выставка мод — брючные костюмы, туалеты вечерние, пляжные...

Очень хочется на юг. На черноморское побережье Кавказа, в крайнем случае Крыма. Впрочем, задача фильма вовсе не в том, чтобы пропагандировать красоты черноморского

«Не успела я влюбиться, но когда-нибудь влюблюсь...» («Последние дни Помпеи»)

побережья. Тема его — борьба с халтурой на концертной эстраде, с дурным вкусом, пошлостью.

А южный курорт фигурирует на экране потому, что именно здесь гастролирует «дикая» эстрадная труппа, оказавшаяся в центре сюжета новой картины студии «Ленфильм»— «Последние дни Помпеи».

Сюжет фильма не нов. Его в кратких словах сформулировал еще Гоголь —«к нам едет ревизор». А Помпея — не та. Другая. Женщину так зовут, певицу. Помпея Мамайская. Уже смешно. Двойное историческое крушение.

Следы тяжких гастрольных сражений мы обнаружим на лице Помпеи в первых же эпизодах фильма.

Вот раздвигается занавес и вслед за бойким конферансье на сцену выходит «популярная исполнительница современных эстрадных песен». В сопровождении ансамбля девиц со скучающими физиономиями Помпея исполняет в микрофон что-то энергически томное. Издали, как и положено, Помпея вся воздушная и расклешенная. Голоса нет и не будет, но зато спина открыта ниже всяких возможностей.

Так начинается картина — в общем, довольно забавно.

Но почему-то сразу вспоминается старый фильм Эльдара Рязанова «Дайте жалобную книгу!», коротенький эпизод с участием Рины Зеленой. Она играет эстрадную певичку, выступающую в захудалом и проворовавшемся кафе «Одуванчик». Наскоро поедая за кулисами казенную окрошку, певица листает бюллетень по обмену жилплощади. А затем, подобрав потрепанный шифон, выходит к роялю и исподлобья, несколько испуганно глядя на посетителей, вкрадчиво сообщает: «А мне всего семнадцать лет, весна летит ко мне навстречу...»

Трагикомический момент, в котором, впрочем, весь Рязанов — с его всегдашним щедрым доверием актеру, с его человечным, печальным юмором. В одном этом моменте куда больше не просто комедийности, но смысла, размышления об искусстве эстрады, чем во всем фильме «Последние дни Помпеи». Впрочем, в то время картину «Дайте жалобную книгу!» мы считали проходной, а для Рязанова — просто-таки неудачной. Быть может, так оно и есть, но прорывы таланта к жизни — реальной, истинной, наблюденной —

Фикус еще не сказал своего последнего слова («Последние дни Помпеи»)

были там несомненно. Всю панораму мирного жития допотопного «Одуванчика» можно было бы сегодня спокойно извлечь и показывать в назидание комедиографам, как школу: подобного точного бытописания мы не найдем и в десятке вместе взятых нынешних стандартных комических лент — таких шумливых и таких худосочных, таких никому не понятных и никого не затрагивающих. Хорошо только кинокритикам — есть возможность сочинять одну и ту же никогда не кончающуюся статью на тему, как нужна современная комедия.

Мне могут возразить — зачем смешивать жанры? При чем тут Рина Зеленая, если на экране Помпея Мамайская с ее группой «диких» эстрадников? И вообще — перед нами киноводевиль: в обилии имеются песни А. Колкера, действие то и дело переводится на «рельсы музыки и ритма» — в картине охотно поют и пританцовывают. А сквозь музыкальную партитуру на экран явно начинает пробиваться кинофельетон, отсюда, вероятно, и взялись все имена, подобные «несравненной Помпее», дрессировщику Полумухину, конферансье и дешевому рифмачу Филимону Куперу и, наконец, собачке Фикусу, к которой, впрочем, мы еще вернемся особо.

Итак, кинофельетон. А почему бы и нет? Но от литгазетовской полосы «12 стульев» до фильма — дистанция немалого размера. Там четыре-пять страничек на машинке, короткий, парадоксальный, сжатый сюжет — и мгновенная отдача — популярность у всей читающей публики. Тем более, что тема, увы, не стареющая: хамелеонство на современной эстраде, изощренная мимикрия — то под «битлс» или «роллинг-стоунз», то под злобу дня и газетную передовицу. Немножко того, немножко другого, замесить покруче — вот вам и актуальность, содержание и новизна формы.

Маститые наши сатирики Борис Ласкин и Леонид Лиходеев стремились привнести в фильм и эту фельетонную остроту, и точность отдельных характеристик, и определенную хлесткость.

Им принадлежит и основная, держащая фильм идея двух концертов: «рядового» и «показательного». В ожидании таинственного ревизора эстрадная труппа срочно ретируется с пляжа, мобилизуется, собирает в ку-

лак все наличные мыслящие силы — и вот уже Помпея оптимистически поет:

Я на стройке крановщица,
Вся работе отдаюсь...
Не успела я влюбиться,
Но когда-нибудь влюблюсь!

И репризы Филимона Купера «бьют в точку», прямо-таки дышат сегодняшним днем, и грустный дрессировщик Полумухин преобразует свой дохленький номер в сеанс психобиофизикоанализа (или чего-то в этом роде).

Одним словом, на стадии замысла идея у авторов, по-видимому, была — идея, из которой могла вырасти смешная и интересная комедия.

Но как оранжерейно и пышно все это расцвело в полнометражный фильм — расцвело в зрелище, чем-то неуловимо напоминающее те странные, длинные огурцы, весом с килограмм каждый, которые продаются у нас по весне и которые экономные хозяйки делят на две, а то и на три части, поскольку одной доли достаточно, чтобы подать к столу.

В фильме же — восемь частей. Предложенная тема обросла сомнительным сюжетом о том, как приехавшие позагорать студенты театрального института выделяют из своей среды добровольца (В. Соломин), который должен изображать члена профсоюза работников культуры тов. Степанова. И выпускают его на концертную бригаду, дабы устранить халтурщиков. А труппу и без того раздирают семейно-бытовые и производственные склоки. Завертывается нечто несусветное, с подсматриванием, подглядыванием, нелепой слежкой, тайным фотографированием и даже... предложением купить славянский шкаф. Так и хочется спросить — с тумбочкой? И услышать родное, хорошо знакомое,—«с тумбочкой, с тумбочкой, заходите...»

Есть еще всякие пикантные моменты, например, когда одна из студенточек моется под душем за хлорвиниловой пленкой: видимость хотя и неважная, но угадывается многое. В частности, молодость и красота.

Честно говоря, нелегко поверить во все происходящее. Труднее же всего — в то, что картина «Последние дни Помпеи» сделана на студии «Ленфильм». С подобным уровнем режиссуры, актерского исполнения, операторской работы мы уже давно не встречались на экране. Пожалуй, с достопамятных времен «Черноморочки» и «Королевы бензоколонки».

В картине заняты Иван и Игорь Дмитриевы, Александр Демьяненко, Виталий Соломин и другие. Но что случилось с популярными актерами? Почему они вдруг так увяли? Куда девались лирическое обаяние Соломина, печальный юмор Игоря Дмитриева, памятный хотя бы по его Дюру из «Зеленой кареты», ум и ирония Демьяненко — знаменитого Шурика из гайдаевской серии?

Актерам трудно. Нелегкая судьба забросила их в картину «Последние дни Помпеи». Конечно, могли бы и они быть потребовательнее в своем выборе, прежде чем вступить на экране в заведомо обреченную на поражение и явно неравную борьбу с предложенными им ролями.

Самое печальное, что не вызывают ни малейшей симпатии положительные герои картины. Постоянно танцующие, они никак не вытанцовываются. Напротив, со своей мышиной возней они вызывают явную неприязнь и особенно несимпатичен мнимый товарищ Степанов. По-человечески нам даже понятнее и ближе замученные халтурщики: им ведь куда труднее и хлопотнее живется, чем беззаботным студентам у гостеприимного и бескорыстного дяди Георгия.

Кроме стопроцентных положительных разгневанных молодых людей, в картине есть еще и полуположительные — это те, кто находится на пути к прозрению: Евгений Мамайский, муж Помпеи и номинальный худрук бригады (Иван Дмитриев), и администратор Семен Казак (Л. Лемке) с его невысказанной любовью к женщине-портье. Оба героя олицетворяют — в далеком прошлом — чистоту эстрадного искусства, его высокое предназначение. Оказывается, когда-то Мамайский и Казак «босые, месили замерзающий раствор». А должность у них была, как они сами обозначают —«шуты его величества народа». И до сих пор они еще не утратили надежды увидеть «небо в аншлагах» (литературно подкованный Казак поправ-

ляет «в алмазах», но Мамайский твердо настаивает —«нет, Сеня, в алмазах, может быть, и не увидим, а в аншлагах — обязательно»).

Вот здесь мы, наконец, твердо осознаем, что фильм «Последние дни Помпеи» работает по принципу бумеранга — отчаянно мечет стрелы в самого себя. Обличает халтуру — и щедро рассыпает ее по экрану.

Правда, мы чувствовали это и до сих пор: уж очень слаба была позитивная программа картины. О чем шумят прогрессивные театральные студенты, за что борются? А сами они что умеют? Или эти тоскующие по прошлому Мамайский и Казак — «шуты его величества народа»? Чем они сильны, интересны? Пусть бы показали класс, подлинное искусство легкого жанра! Так ведь нет этого... Потому что студенческий гимн-шлягер ни на градус не выше песенки Мамайской о крановщице, которая «влюбленным гнезда вьет». Равно как и длинный, невыносимо меланхолический романс-воспоминание Мамайского и Казака. Свой романс они поют в сопровождении виолончели, закрывшись от Помпеи в отдельном номере и демонстрируя свое искусство перед единственной слушательницей — той самой служащей гостиницы, в которую влюблен Казак и которая к нему тоже, кажется, неравнодушна. Признаться, это было большое испытание для начинающейся любви!

Да, фильм, как унтер-офицерская вдова — сам себя сечет, и весьма беспощадно. Недоумение нарастает, интерес к происходящему падает до нулевой отметки.

И тут приходит спасение к «дикой» труппе Помпеи Мамайской и в некоторой степени облегчение нам, зрителям.

В курортный городишко прибывает некто Кукин (Б. Сичкин), специалист по хоровому пению, но, естественно, без хора. В отличие от всех других актеров в фильме Б. Сичкин держится широко и уверенно, щедро бросая хорошо для него написанные реплики. Кажется, как Кукину нет дела до мытарств Помпеи, так и Б. Сичкину — до картины, в которой он снимается. Плохо было до него? С ним будет лучше. И точно — становится хотя бы смешно. Кукин произносит речь о народно-хозяйственном значении хорового пения, «ибо Вагнер, Бетховен, Римский-Корсаков — это те люди, с которыми не пропадешь». А в это время за кулисами уже готовят аппаратуру.

И тут, наконец, является Фикус...

Да позвольте, Фикус являлся уже и раньше. Собственно говоря, он присутствовал на всем протяжении картины — как чеховская собачка в известной повести.

И постоянно ощущалось, что Фикус несет с собой значительный подтекст, который, безусловно, когда-нибудь да прорвется. Над Фикусом издевались, его не замечали, дрессировщик Полумухин был занят сложными взаимоотношениями с женой и ассистенткой. Потом Фикуса заставили демонстрировать не то рефлексы по Павлову, не то подсознание по Фрейду.

Но Фикус еще не сказал последнего слова.

И вот, пока выстроившийся на сцене «хор» сосредоточенно и безмолвно артикулирует «под фонограмму», и мощные аккорды Скрябина величаво плывут над притихшим залом — ревнитель классического наследия Кукин, сидя подле аппаратуры, спокойно опустошает одну бутылку пива за другой. Всё в ажуре и все довольны. Волнуется и суетится один маленький Фикус — словно чует обман, надругательство над святыми вещами: хор, а никто не поет. Бегает, путается в проводах. И вдруг, отчаянно рванувшись, выдергивает штепсельную вилку, решительно приканчивая и эту музыкальную историю, а заодно и фильм под названием «Последние дни Помпеи». Он отомстил за все сразу — за пренебрежение к своей особе и к своей теме, за то, что он такой маленький, а сыграл лучше многих своих коллег по фильму. За невыясненность жанра, за плохое качество режиссуры, за убогие тексты песен — и тех, что высмеиваются, и тех, что выдвигаются в качестве положительного примера.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Беседы за рабочим столом

Новые горизонты вечной проблемы

Б. Долин и Л. Белокуров

Многие годы фильмы Бориса Долина помогают юным зрителям совершать удивительные путешествия в мир окружающей нас природы. Проникнутые теплыми и гуманными чувствами ко всему живому на земле, они воспитывают любовь к родной стране, пробуждают чувство патриотизма.

Свои первые биологические фильмы Б. Г. Долин снял в середине 30-х годов. Ему посчастливилось быть среди тех, кто открыл новую страницу в истории научно-популярного кинематографа. Его фильмы «Закон великой любви» и «История одного кольца» были отмечены Государственными премиями СССР.

Недавно за фильмы «Слепая птица», «Дом Брема», «Удивительная история, похожая на сказку», «Король гор и другие» Б. Г. Долину, который в эти дни отмечает свое семидесятилетие, присуждена Государственная премия РСФСР.

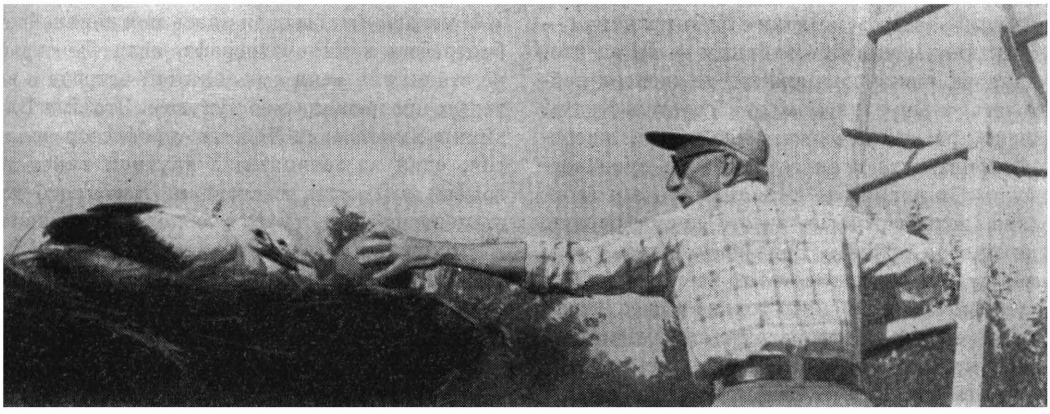
Сегодня, когда советская общественность широко обсуждает проблемы охраны окружающей нас природной среды, фильмы Б. Долина, пропагандирующие естественно-научные знания, воспитывающие материалистический взгляд на природу, приобретают особую остроту и актуальность. О роли кинематографа в отражении темы «Человек и природа» вели разговор на страницах нашего журнала (1973, № 5) академик А. Виноградов и член-корреспондент Академии наук СССР В. Кунин. Редакция попросила кинодраматурга Л. Белокурова (автора многих сценариев фильмов о природе, в том числе — «Тропой бескорыстной любви», «Король гор и другие», «В горах Саянских», «Долина гейзеров», «Озеро Таймыр») продолжить эту тему в форме беседы с Борисом Генриховичем Долиным о возможностях, которые кинематограф имеет в области создания фильмов, пропагандирующих биологические знания, о перспективах развития природоведческого кинематографа для детей.

Б е л о к у р о в. Диалог, беседа — испытанная форма исследования проблемы, раскрытия самых разнообразных ее сторон и аспектов. Мы знакомы с вами, Борис Генрихович, более четверти века. Это солидный «стаж». Многие ваши фильмы создавались на моих глазах, не раз доводилось мне принимать участие в обсуждении ваших замыслов, сценариев или только что отснятого, еще «сырого» материала на заседаниях художественного совета. Встречались мы с вами и на стезе соавторства.

Все ваши фильмы проникнуты любовью к природе и стремлением привить эту любовь миллионам зрителей. В нашем разговоре мне хотелось бы затронуть именно эти аспекты вашего творчества. Происходящая на наших глазах научно-техническая революция властно меняет условия жизни современного человека. Она не только принесла человеку радость великих достижений и открытий, но и поставила перед ним сложнейшие проблемы.

Она тревожила в связи с нарушением биологического баланса в животном и растительном мире планеты, поставила на повестку дня вопросы охраны биосферы земли, выдвинула на первый план задачи разумного, хозяйского отношения к окружающей нас природе. Заботой о сохранении природной среды проникнуты рекомендации XXIV съезда КПСС, Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об усилении охраны природы и улучшении использования природных ресурсов».

Сейчас как никогда зритель нуждается в познавательных и воспитательных картинах о живой природе. Необходимость усилить внимание к «меньшим нашим братьям» — животным, задуматься над тем, как сохранить все богатства Земли, приобретает особую роль в наше время. Об этом точно и ясно ска-



Борис Долин на съемках фильма «Король гор и другие». Готовится очередной дубль.

зано в докладе Л. И. Брежнева, посвященном 50-летию Октябрьской революции: «Бурный рост науки и техники делает особенно актуальной вечную проблему отношений между человеком и природой... забота о земле, о лесе, о реках и чистом воздухе, о растительном и животном мире — все это наше кровное коммунистическое дело».

Д о л и н. Для меня нет ничего отрадней, чем факты, свидетельствующие о том, что забота о природе становится кровным делом каждого советского человека. Природа, ее изучение, радость общения с нею — все эти темы всегда были близки мне. Они волновали меня всю жизнь, и пусть не покажется высокопарным, но я всегда стремился сделать эти темы лейтмотивом фильмов, над которыми мне довелось работать. Ведь если человек будет хорошо осведомлен о тех законах, по которым развивается природа, будет знать ее уязвимые места, он станет осмотрительнее в своих поступках.

Я убежден, что кинематограф, а в последние годы и телевидение обладают гигантскими возможностями, показывая жизнь природы, вызывать у миллионов людей, в особенности у юного поколения, тягу к общению с природой, воспитывать умение беречь все, что составляет красоту и богатство нашей земли. И тем самым способствовать формированию нравственной зрелости человека.

Б е л о к у р о в. Когда вспоминаешь ваши фильмы, невольно переносишься в таинственный мир леса, вместе с вашими героями преодолеваешь горные перевалы, встречаешь рассвет у тихой речной заводи. Экран будто приносит нам само дыхание лесов и лугов, знакомит нас с различными представителями животного мира и открывает интереснейшие подробности их жизни. У вас снималась и лисья семья в «Законе великой любви», и стадо козерогов в киноленте «Звериной тропой», и семейство аистов в «Истории одного кольца», и волчья стая в «Сером разбойнике», пеликаны, лебеди и множество других пернатых в «Слепой птице» и в «Удивительной истории, похожей на сказку». Марал... снежный барс... медведи... зебры... Почему вы снимаете именно эти фильмы? Что вдохновляет вас? Какие цели вы ставите перед собой?

Д о л и н. Знаете, на эти вопросы действительно не легко ответить. Ведь в этих «почему» и «для чего» вся моя судьба, вся моя жизнь. А иногда бывает, что эти вопросы обретают иную форму: «Черт меня догадал заняться этим!» Но так случается... когда на протяжении многих съемочных дней ничего «не получается», когда четвероногий или

крылатый «артист» по каким-либо причинам — субъективным или объективным — ни за что, ну «ни за какие коврижки», не желает действовать в «предлагаемых обстоятельствах»! Уходит драгоценное съемочное время, впереди неприятности всякого рода — и производственные, и плановые, и сметные... Да и творческие: ведь «артисты» за это время растут, меняют свой облик... Ведь и «натура»— дело сезонное, она уходит, а что-то не снятое сегодня уже может быть снято только в следующем году. В общем, когда затрачены труд и пот, порою кровь, и уж непременно нервы всей съемочной группы, а на экране еще нет ни одного толкового кадра — вот тогда и приходит мысль: «Ведь есть же более спокойная жизнь!»

Так, «во имя чего» я стал заниматься вначале фильмами на биологическую тему, а затем стал снимать художественные фильмы о жизни животных? В этом есть, конечно, элемент случайности, но есть и нечто другое, связанное с очень давними временами. Первым моим увлечением были книги, которые интересно рассказывают о жизни животных. Я любил чеховскую «Каштанку», толстовского «Холстомера». Я рано познакомился с Бремом и сейчас с благоговением вспоминаю старое издание его сочинений. Любимым чтением были рассказы Э. Сеттона-Томсона, Д. Лондона, Д. Кервуда. В то давнее время еще не было чудных книг, написанных В. Бианки, Б. Житковым, М. Пришвиным.

Кроме природы и книг еще одним моим увлечением был, как тогда говорили, «синематограф». В уездном городе на Украине, где я учился, гимназист имел право посещать «синематограф» (с многообещающим названием «Мираж») только в среду и субботу. Не помню, сколько раз я был наказан за внеурочные посещения.

Двадцатые годы, Москва... Брошен юридический факультет, прощай римское право... Мечта сбывается: я учусь операторскому мастерству в школе-студии режиссера Б. Чайковского. Среди учителей — В. Гардин, В. Пудовкин, Э. Тиссэ. Впереди работа на Первой кинофабрике.

Не знаю, как бы сложилась моя дальнейшая биография в кинематографе, если бы судьба не столкнула меня с человеком, встреча с которым предрешила мое будущее. Это был Владимир Николаевич Лебедев, профессор биологии, один из зачинателей научной кинематографии в России, сделавший так много для становления советского учебного и научно-популярного кино.

Не помню точно обстоятельств встречи, но суть сводилась к тому, что меня попросили помочь профессору проверить получаемую им кинокамеру и доставить ее в Институт экспериментальной биологии на Воронцовом поле, где находилась лаборатория киномикросъемок.

В небольшой сводчатой подвальной комнате на бетонном фундаменте была сооружена сложная установка, которая позволяла запечатлеть на кинопленку невидимый невооруженным глазом мир. Вот там-то и заглянул я в микроскоп. Конечно, я и до этого не раз смотрел в микроскоп, но смотреть-то я с м о т р е л, а вот в и д е т ь меня впервые научил Владимир Николаевич. Он открыл для меня неведомый ранее мир живых организмов, привил тягу к изучению основных законов жизни, натолкнул на поиски драматургии в жизни природы, полной загадок и тайн.

Маленькая капля воды под микроскопом заворожила меня. Судьба моя была решена: я приобрел друга и учителя, который указал мне путь в кинематограф, путь еще непроторенный, нехоженый.

Путешествуя с кинокамерой в микромире, я знакомился с законами природы, стал глубже интересоваться наукой о жизни. Я наблюдал каплю под микроскопом, а мысли мои все более и более переносились к миру, видимому невооруженным глазом — к окружающей природе. Масштабы кинонаблюдений расширялись.

Теперь передо мной каждый раз вставал вопрос, как запечатлеть на пленку наиболее интересные моменты жизни животных, как снять то или иное поведение зверя, птицы. И я понял, что съемка природы — это своеобразная охота с киноаппаратом. Она требует большой выдержки и находчивости, а глав-

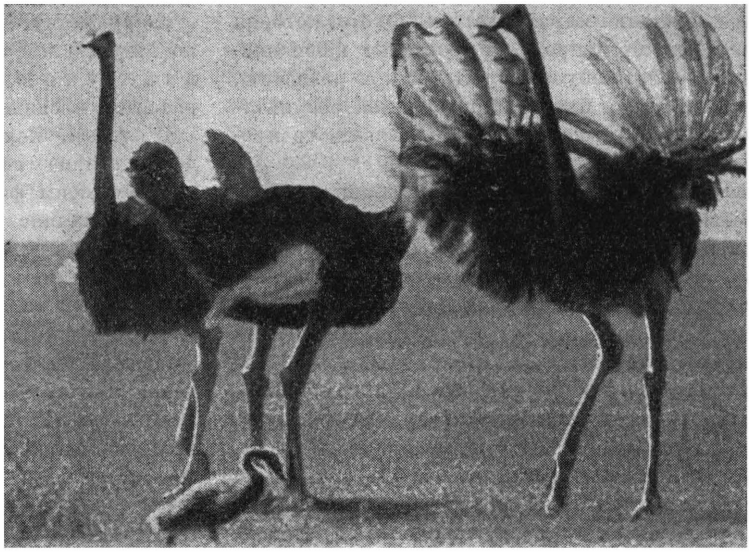
ное — знания мира животных. Охота, которая не обедняет природу, а обогащает наши знания о ней, пробуждает интерес к ее развитию, подсказывает пути мирного с ней сосуществования и готовность способствовать ее процветанию.

Белокуров. Охота с киноаппаратом... В связи с этим определением любопытно вспомнить об одном высказывании К. А. Тимирязева, сделанном им незадолго (и это символично!) до появления кинематографа. «Я убежден,— говорил он,— что придет время, когда люди будут чаще бродить по лесам и полям не с ружьем, а с камерой фотографа за плечами, и не за тем, чтобы подшибить какую-нибудь несчастную пичужку и лишь мимоходом, урывками, полюбоваться на природу, а за тем именно, чтобы любоваться природой и при случае унести с собой, возможно, художественное ее воспроизведение».

По существу, Борис Генрихович, ведь именно художественному воспроизведению жизни природы, законам ее развития посвящены ваши фильмы?

Долин. Если говорить точнее, это «художественное воспроизведение» свойственно не всем моим фильмам и пришло не сразу. Снимая ранние свои ленты, я скорее знакомился с природным материалом, чем высказывал о нем свое суждение. Я полагаю, что это был естественный процесс не только овладения профессией, но и накопления наблюдений, питающих творчество любого художника. М. Горький, оценивая творчество Михаила Пришвина, говорил о необыкновенной особенности его повестей, в которых сочетается поэзия и знание. Пришвин хорошо,

«Король гор и другие». Рабочий момент



«Удивительная история, похожая на сказку». «Гадкий утенок» на пороге жизненных приключений

до тонкости знал все, что изображает, он любил, как говорил Горький, «узнавать природу и в любви своей был ненасытен». Я всегда завидовал этой пришвинской особенности «узнавать природу», зорко видеть ее неповторимые черты.

Но замечу, что в ранних моих фильмах были лишь разрозненные наблюдения и попытки систематизировать, выстроить их в кинематографическом сюжете. И если в моих ранних фильмах и есть какая-то ценность, то именно в наблюдениях, в желании присмотреться к природе, понять ее, узнать...

Белокуров. Но без этого этапа невозможен был бы дальнейший «качественный скачок»— переход к сюжетному осмыслению этого материала, к поэтической, а не дидактической интонации, к поискам образной художественной формы. Первым шагом на этом пути, на мой взгляд, можно считать фильм, вышедший в последний год войны —«Закон великой любви». На широком фоне жизни леса рождался рассказ о жизни лисьей семьи, о судьбе маленького лисенка, о неистребимой силе материнской любви. Фильм этот сыграл большую роль в истории нашего природоведческого кино. В прокате этот фильм, как и и созданные примерно в те же годы фильмы А. Згуриди «Сила жизни» и «Лесная быль», впервые получил равные права с игровыми художественными картинами.

Долин. К тому времени у меня уже появились друзья, единомышленники — превосходно, тонко чувствующие красоту природы операторы В. Асмус, Э. Эзов, А. Кудрявцев, А. Миссюра.

Многие произведения литературы рассказывали о жизни животных и рассказывали в занимательной художественной форме, а в кино мы с миром животных еще не встречались.

Мы все чаще стали задумываться над тем, как перенести этот опыт литературы в кино. Ведь искусство кинематографа обладает огромной, просто волшебной силой, позволяющей воссоздать на экране жизнь диких животных в естественных условиях, их поведение и поступки, нередко поражающие воображение человека.

Нам не раз и не два уже приходилось наблюдать животных, которые удивляли своей индивидуальностью, сообразительностью.

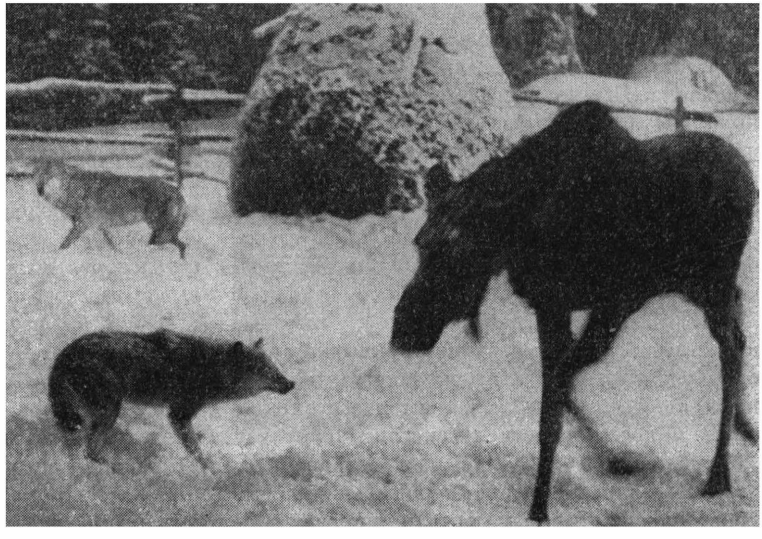
И вот я задумал сделать не просто фильм-наблюдение, а киноповесть — со своим сюжетом. В соавторстве с драматургом С. Скытье-

вым был написан сценарий, который мы назвали «Закон великой любви». А первым толчком к этому сценарию была одна сложнейшая съемка-наблюдение. Как-то зимой мы снимали гнездо клеста в подмосковных лесах. У этих птиц выработалась особенность — выводить птенцов зимой, когда легче добывать корм: питаются они семенами ели и сосны. Представьте себе — лес, тишина, заиндевевшие деревья, багровое солнце, термометр показывает 30 градусов ниже нуля... И маленькая птичка, погруженная в заботы о беспомощных птенцах — этакое крошечное пристанище жизни среди снегов и мертвящего холода! Удивительно драматический конфликт: мороз и неодолимое тепло материнской заботы. Вот здесь, в лесу, у маленького гнезда и зародилась мечта о фильме, посвященном инстинкту материнской любви — великому биологическому закону природы. Так мы пришли к киноповести «Закон великой любви». Мне казалось, что поэтическая, сюжетная линия, предполагающая включение человека в ткань киноповествования о жизни природы, не противоречит строго научным принципам изложения событий, просветительным задачам экрана.

Б е л о к у р о в. Сейчас это кажется несомненным. Но ведь для того времени ваши фильмы были новым шагом, новой ступенью, и, как все новое, это было не сразу оценено по достоинству. Это особенно очевидно сегодня, когда ваши фильмы завоевали безусловную популярность у зрителей. И многие из старых лент живут полноценной жизнью и сейчас. А ведь ничто так быстро не стареет, как кино.

В связи с вашим рассказом о замысле фильма «Закон великой любви» возникают новые вопросы. При написании сценариев о жизни природы особенно важно, чтобы «желаемое» совпадало с «действительным», важно предусмотреть осуществимость съемок тех эпизодов, которые намечены сюжетом. Ведь нельзя же пойти с аппаратом в лес и ждать, когда зверь или птица начнет разыгрывать нужное действие. Очевидно, в этом первом вашем «игровом» сценарии была своя специфика?

Д о л и н. Проблема подобного рода съемок действительно начинается еще в период литературного осмысления темы. И в каждом новом фильме она решается по-разному. К сожалению, даже при тщательно разработанном сценарии многое оказывается непредусмотренным. В нашем деле слишком много



«Серый разбойник»

непредвиденных обстоятельств, которые требуют постоянной мобилизации сил, терпения, зоркости, изучения законов биологии. В самом начале пути, когда делались первые шаги в создании фильмов такого рода, нам казалось, что осуществление нашего замысла не столь уж сложно: стоит только выдрессировать животное, и все будет в порядке. Надо сказать, и по сей день многие наивно думают, что все дело в дрессуре. Поначалу мы действительно пригласили довольно известного дрессировщика. Это был отличный цирковой артист, и он придерживался довольно распространенной «жесткой» школы дрессировки. После нескольких дней нашего сотрудничества мы не узнали своих четвероногих артистов. Куда девалась их непосредственность, «самобытность», особая грация, присущая животному на воле. Перед нами были испуганные звери с неестественным поведением, настороженные, угрюмые, с потухшим взглядом. Никогда не забуду глаз одной лисицы. Это было олицетворение тоски и упрека. И вот с тех пор я не снимаю дрессированных животных, а на съемках со мной работают люди, любящие зверей, умеющие их приручать и содержать в условиях, близких к природным.

Белокуров. В ваших кинокартинах мы встречаемся с необычайным разнообразием животного мира, и, действительно, всех ваших «персонажей» роднит одна черта — непосредственность поведения на съемочной площадке. Всегда ясно, что их не отвлекает кинокамера и они остаются верными своей натуре. Главным условием этого, как я понимаю, является предварительная подготовка к съемкам, которая включает в себя отлов зверя и время для того, чтобы приучить его не бояться людей, но вместе с тем не дать возможности почувствовать бремя неволи.

Долин. Это, действительно, главное, но не все. Надо еще изучить привычки артистов, узнать их характер, их индивидуальные качества. Именно тогда появится обстоятельность и достоверность рассказа. Существует заблуждение, и довольно распространенное, что все животные одной породы одинаковы. Настоящие охотники, любители природы, биологи, лесники прекрасно знают, что это не так. Среди зверей нет двух совершенно одинаковых, причем, не только по внешнему виду, но и по характеру. Каждый зверь имеет свои особенности, каждый — это своеобразная «личность».

Наряду с трудами ученых, наблюдениями зоологов, высочайшими образцами проникновения в суть явлений природы являются для меня чеховские и толстовские описания поведения, повадок, «психологии» животных.

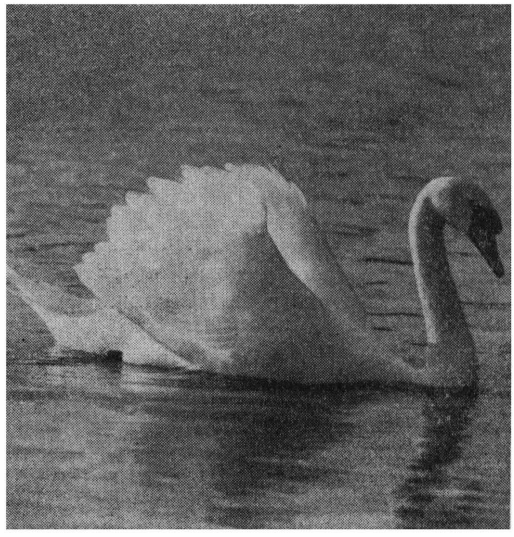
При «охоте» с киноаппаратом, которая ведется на просторных съемочных площадках, специально отгороженных — в лесу, в степи, в горах, на берегах рек, знание самых незначительных проявлений индивидуальности животного часто оказывает громадную услугу в работе, помогает найти решение для сложных эпизодов. Наблюдения в процессе съемок — это дело коллективное. Тут уж и режиссер, и операторы, и ассистенты, короче, вся съемочная группа, не жалея времени, проводят часы у съемочных вольеров в ожидании нужного поведения «героев». Многим мы обязаны, конечно, нашим научным консультантам-зоологам. Долгие годы я работал с зоологом Н. А. Мышецким. Самый дикий зверь, попадая в его руки, через короткое время начинал к нему относиться доверчиво. Очень много помогал Мышецкий в работе над фильмом «Звериной тропой». В этом фильме мы работали исключительно с диким зверями, и даже отлов их производился членами нашей экспедиции. Мышецкий помог нам выбрать красавца козерога на главную роль и его дублера. Точный выбор позволил снять один из сложнейших эпизодов — бой козерога с волками. Любопытно, что козерог-дублер не только остался цел во время съемок этого боя, но и вывел из строя всех наших «злодеев».

Я мог бы назвать десятки случаев, когда животные сами своим поведением в период съемок подсказывали «собственные» решения сцен и эпизодов — так было и в фильме «Король гор и другие», в «Удивительной истории, похожей на сказку», в «Слепой птице».

Белокуров. Я знаю, Борис Генрихович, что вы очень любите птиц. В своих рабо-

тах вы не раз обращались к историям из жизни птиц. В разных амплуа они попадали на экран — и просто как объект наблюдения, и как одна из красок, деталей пейзажной зарисовки, и, наконец, как персонажи киноповествования. Первой такой поэтической картиной о судьбе птиц, о судьбе семьи аистов была «История одного кольца» (по сценарию, написанному вами совместно с М. Витухновским). Этот фильм как бы утвердил жанр художественного киноповествования о жизни природы. Недаром он был так хорошо встречен зрителем, одержал победу на Международном кинофестивале в Венеции и пользовался успехом очень много лет.

Долин. Я очень люблю птиц и уверен, что у меня много единомышленников среди зрителей. Без птиц были бы мертвы не только леса и луга, озера и горы, но даже улицы наших городов. Но гораздо важнее, что я люблю птиц с детства. Например, с аистами, которые стали героями моего фильма «История одного кольца», связаны воспоминания детства — я родился в сельской местности на Украине. И вот это обстоятельство — любовь к природе с детства, умение прививать эту любовь с первых шагов — я считаю одним из решающих условий, задач, целей всей нашей пропаганды, и в том числе пропаганды средствами кино. Недавно я прочел на страницах журнала «Искусство кино» выступления академика А. П. Виноградова и члена-корреспондента АН СССР В. Н. Кунина и должен сказать, что целиком разделяю точку зрения наших видных ученых по поводу необходимости улучшения методов нашей кинопропаганды в защиту природы. Особенно близки мне высказывания В. Н. Кунина: «Чтобы человек... видел сложные взаимосвязи своей конкретной профессиональной деятельности с окружающей природой и не ждал указаний... о ее защите, а сам проявлял инициативу — надо с самого детства прививать ему любовь к природе...» (разрядка моя.— *Б. Д.*). Это, на мой взгляд, абсолютно верные соображения. Не будет преувеличением, если сказать, что воспитание любви к при-



«Удивительная история, похожая на сказку». Главный герой в финале картины.

«Слепая, птица». В этом фильме в роли железнодорожника снялся А. Грибов.

роде должно начинаться с младенческого возраста. Очень существенно также и соображение академика А. П. Виноградова о том, что для кинопропаганды в защиту природы «нужны прежде всего художники, которые смогут создать кинопроизведения огромной действенной силы. Эмоциональный взрыв и возмущение зрителей по поводу уничтожения природы художник, обладающий талантом и чувством меры, может вызвать и без всяких глобальных цифр».

Белокуров. Близость ваших позиций позициям этих ученых легко объяснима. Именно вашим фильмам свойственны и эмоциональность, и чувство меры, и действенный призыв к борьбе с теми, кто угрожает природе или даже просто равнодушен к ней. Причем, надо сказать, что именно тема активного разоблачения тех, кто враждебен природе, с каждым новым фильмом усиливается. Они отражают присущую нашему обществу нетерпимость к хищническому, варварскому отношению к природе.

Долин. Такой сдвиг, я бы сказал, смещение акцентов, в моих последних фильмах сделан совершенно сознательно. Я верю в активную силу кинематографа, способного не только вызвать стремление к добру, но и чувство нетерпимости к злу. И эту нетерпимость надо воспитывать, потому что, к великому огорчению, отношения человека с животным миром все еще оставляют желать лучшего. Мы знаем множество вопиющих фактов потребительского и даже преступного отношения к природе. С каждым годом уменьшается количество зверей и птиц, исчезают целые виды... И в то же время неуклонно растут ряды охотников-спортсменов. Сегодня в их руках находится несколько миллионов ружей. И ведь эти ружья не являются настенным украшением, а непрерывно стреляют. Понимаю, что многие обвинят меня в беззубом вегетарианстве, и бог знает еще в каких грехах, но я не изменю своей точки зрения на то, что в наш век уничтожение животных, не вызванное необходимостью, побуждаемое лишь охотничьим азартом, есть величайшее преступление перед природой. Животный мир хранит еще много тайн, в мире этом есть множество еще непознанных интересных явлений. И может оказаться так, что мы их из-за активности сторонников спортивной охоты так и не успеем узнать. Вспомним о дельфинах. Теперь истребление этих удивительных животных запрещено. А ведь их могли уничтожить, так и не узнав, что рядом с нами существовала своеобразная «цивилизация».

Белокуров. Скажите, Борис Генрихович, как рождаются темы ваших фильмов? Что лежит в основе замысла — литература, жизненный факт, научные исследования?

Долин. У каждого замысла своя история. Они приходят по-разному. Из рассказов зоологов, из литературы о животных, из собственных наблюдений. Есть и такие, которые подсказаны самими животными. Снимая в заповеднике Аскания-Нова эпизоды для картины «Удивительная охота», я однажды вечером сидел на берегу уютного и живописного пруда. И вдруг на дорожке появилось странное существо — лебеденок. Это был живой гадкий утенок, сошедший со страниц любимой в детстве сказки Андерсена. Он как-то бочком подошел к берегу, но утка с утятами сердито его прогнали. Вот с этим «актером», подумал я, можно было бы сделать киносказку о гадком утенке! Прошло несколько лет, я снимал фильм «Слепая птица»— о пеликане, спасенном детьми. И когда я после просмотра этого фильма спрашивал ребят: «А что бы вы хотели видеть на экране?»— то не раз слышал в ответ: «Сказку о гадком утенке!» Так пришла тема, и так была снята картина, которую мы решили назвать со сценаристом Г. Ягдфельдом «Удивительная история, похожая на сказку».

Белокуров. Вот мы и подошли еще к одной очень важной теме нашего разговора — детскому кинематографу. Ваши фильмы, в основном и в первую очередь, адресованы детской, юношеской аудитории. И сейчас, в свете Постановления Центрального Комитета КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в котором большое

«Король гор и другие». В роли рассказчика О. Жаков

внимание уделено улучшению детского кинематографа, особенно важно было бы конкретно и по-деловому поговорить о том, что мешает его развитию. Киноленты о жизни природы, имеющие форму сюжетного повествования, вызывают огромный интерес у ребят. Я имею в виду не только ваши работы, но и произведения А. Згуриди «Белый клык» и «Лесная быль», киноповести, созданные А. Бабаяном, «Дерсу Узала» и «Тропой бескорыстной любви». Своеобразны по форме кинокартины о природе, снятые при участии и по инициативе С. Образцова («Удивительное — рядом» и др.). Увлекательно рассказывают детям о жизни природы режиссеры В. Попова и Г. Ельницкая. Их фильмы — короткие поэтические очерки или своеобразные сказки, снятые на натуре с участием четвероногих и крылатых «актеров»,— обращены к самым младшим зрителям. В чем же особенности детского познавательного фильма? Одна из них, на мой взгляд,— это умение избежать дидактики, поучения, морализирования.

Д о л и н. Фильмы, посвященные жизни наших «меньших братьев», могут быть разными и по содержанию и по форме. Но объединять их должна одна цель — формирование чувств и нравственной доминанты у подрастающего поколения. Я твердо верю, что нельзя воспитать чувства патриотизма и гуманности, не прививая с детства любви к природе, ко всему живому. Более десяти лет уже существует на киностудии «Центрнаучфильм» творческое объе-

динение, которое носит название «Радуга». И я и мои коллеги по объединению в первую очередь ориентируемся на детскую аудиторию. Мы не сразу нашли особенности, которые отличают детский познавательный фильм от обычной научно-популярной ленты, рассчитанной на взрослых зрителей. Мы делали ошибки, искали новые формы и продолжаем эти поиски и сейчас. Ведь для того, чтобы найти, надо искать и не бояться, что найдешь не сразу. Только уроки ученик обязан посещать и слушать, а в отношении кинотеатра у него таких обязательств нет. Лучшие педагоги всегда включали в свою практику элементы игры, вызывающей у ребенка активность восприятия окружающего мира. Вот почему я считаю, что специфика детского фильма — это органическое единство трех элементов — воспитательного, познавательного и увлекательного.

Примером такого сочетания, по-моему, могут служить картины, созданные нашим объединением в тесном содружестве с такими интересными писателями, как И. Акимушкин, Н. Аргунова. «Серая звездочка», «Водой не разольешь», «Как рыбка чуть не утонула»— это ленты для детей младшего возраста. В них любопытный познавательный материал и занимательный остроумный сюжет служат формированию нравственных основ. Вот эти элементы — познавательность, нравственность и занимательность — я считаю тремя китами детского научно-популярного кинематографа. При этом выразительные средства могут быть самыми разнообразными — в наших фильмах юный зритель встречается и с актерским, «игровым» решением, и с документальными кадрами, и с художественной мультипликацией, и со специальными научными съемками.

Белокуров. Думаю, что четвертый, а вернее, первый кит, вами подразумевается. Это цель детского фильма: пробуждение интереса к окружающему миру, к разгадке его тайн, утверждению материалистического мировоззрения, воспитание чувств добра, справедливости, патриотизма.

А что касается возможного разнообразия жанров, форм, выразительных средств, то практически оно встречается в фильмах еще довольно редко. И основная помеха этому, мне думается, заключена в традиции жесткого ведомственного деления кинематографа на игровой художественный, научно-популярный, хроникально-документальный и мультипликационный. А новые жанры и формы рождаются, как показывает опыт, чаще всего на стыке различных видов кинематографа.

Когда-то академик Н. Н. Семенов, утверждая закономерность открытий на стыке научных областей, сказал, что природа и не догадывается, что люди поделили ее на разные науки, она едина. В какой-то степени это соображение можно отнести и к кинематографу.

Долин. В Постановлении Центрального Комитета партии о кино, в частности, говорится, что возможности кинематографа показать ребенку большой мир, ответить на его многосторонние запросы по-настоящему не использованы. Это указание имеет прямое отношение и к нашим познавательным фильмам о природе. Человек сейчас стал больше интересоваться природой, чем это было прежде. Растут массовые организации защитников природы. Все больше школьников, студентов отдают свои силы, время, энергию этому благородному делу. А с другой стороны, мы все еще сталкиваемся с фактами браконьерства. Налицо конфликтная ситуация, которая должна найти свое отражение в наших фильмах. Кино должно здесь занять принципиальную позицию.

Белокуров. Фильмов о природе, как для взрослых, так и для детей, выпускается ничтожно мало. Об их дефиците можно судить хотя бы по тому, с какими трудностями сталкиваются создатели столь популярной телевизионной передачи «В мире животных», которую ведет один из зачинателей научно-популярного биологического фильма А. М. Згуриди. Постоянные зрители не могут не обратить внимание, что для такой гигантской страны, как наша, обладающей неповторимым богатством фауны, оказывается, не хватает фильмов о родной природе. Не этим ли объясняется нередкое обращение к фильмам иностранным?

Д о л и н. Когда мы говорим о нехватке таких фильмов, меня больше всего тревожит то, что среди творческих работников, посвятивших себя этому жанру, нет ни одного молодого режиссера, нет смены. Откуда, каким образом могут появиться молодые силы, если даже нам, так сказать, испытанным бойцам в этой области — А. М. Згуриди и мне,— приходится делать фильмы, когда сюжетный, игровой сценарий для нашей студии — исключение. Расширение подготовительного периода (для отлова и работы с животными) — исключение. Смета, нормальная для игрового фильма,— исключение.

Еще одна сторона дела — это прокат наших фильмов. В последние годы их показывают, пользуясь тем, что они в первую очередь обращены к детям (хотя это и не исключает взрослого зрителя), часто на утренних сеансах. То есть именно тогда, когда дети в школе. Эта позиция вызывает недоумение. Прошло несколько лет после того, как я выпустил фильм «Удивительная история, похожая на сказку». Но его почти никто не видел. И лишь после того, как он был показан по телевидению, фильм получил общественную оценку, общественный резонанс. По существу, произошло второе рождение фильма как для детского, так и для взрослого зрителя. Я получил огромное число писем и отзывов, и самое любопытное, что с выходом «нового» фильма меня поздравляли даже киноработники.

Сейчас я отвечаю на письма, в которых меня спрашивают, когда и где можно увидеть фильм «Король гор и другие». А разве не та же история происходит с кинокартиной, которую снял режиссер А. Бабаян по вашему сценарию — с фильмом «Тропой бескорыстной любви»?

Б е л о к у р о в. Горечь по поводу недоразумений с прокатом усугубляется еще и тем, что заграничные фильмы о природе выходят на экраны без задержек, причем, даже те, где используются фрагменты из ваших кинокартин, из фильмов А. Згуриди. И идут эти фильмы во всех кинотеатрах и на дневных и на вечерних сеансах. Например, широко показывают «Рожденную свободной»— картину, во многом уступающую нашим лучшим отечественным. Наши же фильмы о природе прокатывают в малых кинотеатрах на дневных сеансах, без рекламы, без понимания того, как они нужны людям и особенно подрастающему поколению. Спрашивается, какой коэффициент полезного действия фильма, по существу, изолированного от зрителя?

Д о л и н. И все же я верю, что коэффициент полезного действия наших фильмов неизбежно возрастает. Я имею в виду весь комплекс мероприятий, которые должны способствовать улучшению идейно-художественного качества наших кинокартин, открыть дорогу новым, более действенным, формам кинопропаганды, направленной на охрану природы.

Природа — это наш верный друг и помощник в жизни. Еще Ф. Энгельс заметил, что люди отнюдь не властвуют над нею так, как завоеватель властвует над чужими народами, что «мы, наоборот, нашей плотью, кровью и мозгом принадлежим ей и находимся внутри ее, что все наше господство над ней состоит в том, что мы, в отличие от всех других существ, умеем познавать ее законы и правильно их применять».

Постановления Центрального Комитета нашей партии, заострившие внимание общественности на вопросах охраны природы и вопросах дальнейшего развития нашего кино, выдвигают перед нами — работниками детского кинематографа — особые задачи и открывают широкие перспективы. Я убежден, что это поможет нам решить самые насущные проблемы в таких полезных и необходимых областях кино, как фильмы о жизни природы, как познавательные, воспитательные фильмы для нашего юного зрителя.

Страстность художника

Марат Власов

«Почетный долг режиссеров, сценаристов, операторов, актеров, всех деятелей кино создавать высокохудожественные, разнообразные по тематике, жанрам и стилям кинопроизведения, развивающие лучшие традиции искусства социалистического реализма».

Из Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»

История советского кинематографа столь еще, в сущности, непродолжительна, что могучее творческое наследие его корифеев и классиков воспринимается не как некая музейная реликвия, а как отточенное оружие в борьбе за осуществление сегодняшних и завтрашних задач экрана.

Необходимость более тщательного изучения художественного опыта Эрмлера, более активного творческого развития традиций эрмлеровского кинематографа становится особенно очевидной в свете ответственных задач, поставленных перед кинематографистами Коммунистической партией, всем советским народом.

ЦК КПСС в Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» в числе многих существенных недостатков сегодняшнего кино отметил, в частности, и такие, как недостаточная глубина художественного отображения важнейших процессов современности, редкое появление на экране героев, которые привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, верностью коммунистическим идеалам, ЦК указал также, что не получила должного развития художественная кинопублицистика. В творчестве Эрмлера как раз с резкой художественной определенностью проявилась глубина отображения важнейших общественно-политических процессов современности, в нем воплотился с высоким художественным совершенством образ героя-современника, наконец, творчество Эрмлера представляет собой прекрасный образец искусства остропублицистического.

Объектом глубокого художественного отображения для Эрмлера на протяжении всей его жизни в искусстве оставалась социалистическая современность, ее важнейшие социально-политические процессы, образ человека — строителя социализма. О своей приверженности теме социалистической современности Эрмлер заявил уже в самом начале творческого пути. Животворной сутью деклараций молодого Эрмлера — организатора киноэкспериментальной мастерской (КЭМ) — было, конечно, не «левачество» некоторых положений режиссера (отразившее определенные веяния времени — вроде отрицания актерского переживания), а недвусмысленно сформулированная цель — «выявление современности в искусстве кино», четко высказанное стремление «работать только современную тему». Слова не разошлись с делом. Творческие искания Эрмлера, начиная уже с первых значительных работ, были строго «синхронизированы» с этой целью и с этим стремлением. Каждая из его картин рождалась как ответ художника на волнующие общество актуальные, ключевые вопросы современности.

Ф. Эрмлер

Эрмлер оставил нам семнадцать фильмов. В этом наследии, как в творчестве любого мастера, не все равноценно. Иные из созданных им картин заметно уступают его особо значительным, вершинным творениям в уровне художественного мастерства. Иные, к сожалению, — в свете нашего сегодняшнего исторического опыта — обнаруживают свою идейную противоречивость. Последнее свойственно даже такой, бесспорно вершинной, работе Эрмлера, как «Великий гражданин». Наверное, иначе и не могло быть в творчестве художника, отважно, со страстной увлеченностью шедшего трудным, никем доселе неизведанным путем строительства нового мира.

Но ведь именно сознание своей нераздельности с партией, ощущение себя участником исторического творчества народа питало искусство Эрмлера соками жизненной правды, определяло глубину и страстность его гражданского мышления, подсказывало верное направление плодотворного художественного поиска, придавало Эрмлеру силы.

Уже в картине «Катька — Бумажный Ранет» и особенно в картине «Парижский сапожник» Эрмлер обращается к изображению сложных, противоречивых процессов, связанных с рождением новой социалистической морали, нового быта. Эти его кинематографические работы органично включались в ту борьбу, которую тогда же, во второй половине 20-х годов, на поэтическом фронте столь блистательно развернул Маяковский. В «Обломке империи» и далее во «Встречном», «Крестьянах», «Великом гражданине» в центре внимания художника оказываются важнейшие процессы социалистического строительства — прежде всего напряженная борьба партии и народа с классовыми врагами и политическими капитулянтами, трудные процессы формирования личности в условиях коллективного труда. В фильмах «Она защищает Родину» и «Великий перелом» Эрмлер показал героический подвиг рядовых участников всенародной войны с фашизмом и героический труд ее стратегов как естественное выражение советского патриотизма...

Кто-то однажды в шутку высказал мысль, что если после термоядерной войны будет найден контейнер с эрмлеровскими фильмами, то по ним можно будет приблизительно представить историю нашей страны. «В этом, конечно, есть большое преувеличение,— комментировал Эрмлер это высказывание.— И все же я рискую сказать, что хотя трудно придумать комплимент, более лестный для художника, он по крайней мере соответствует тому, чего я от себя хотел, к чему стремился» *. Не только стремился, но в значительной степени осуществил — добавим мы от себя.

Значительность созданного Эрмлером объясняется, конечно, не просто, так сказать, событийно-хроникальной широтой воплощенного в его картинах материала социалистической действительности. Она объясняется, в первую очередь, принципами художественного анализа этой действительности, который всегда велся с позиций художника, страстно заинтересованного в победе коммунизма.

Эрмлер говорил, что у него три даты рождения:

«1898 год, когда я появился на свет;

1919 год, когда я вступил в Коммунистическую партию;

1923 год, когда я начал работать в кинематографии.

Первая из них определяет мой возраст и ничего более.

Вторая же определила всю мою жизнь, образ мыслей и строй чувств, мою жизненную программу.

Третья дата определила ту сферу, то поприще, которые открыли мне возможность стать, насколько я мог, полезным работником партии, найти свое место в боевом строю и наиболее целесообразное применение своих сил» **.

Подростком Эрмлер жил в провинциально захолустной Режице, служил в заведении местного провизора, исполняя, по его собственным словам, должность мальчика на побегушках. Но в кинематограф пришел уже не мальчик на побегушках, а молодой комму-

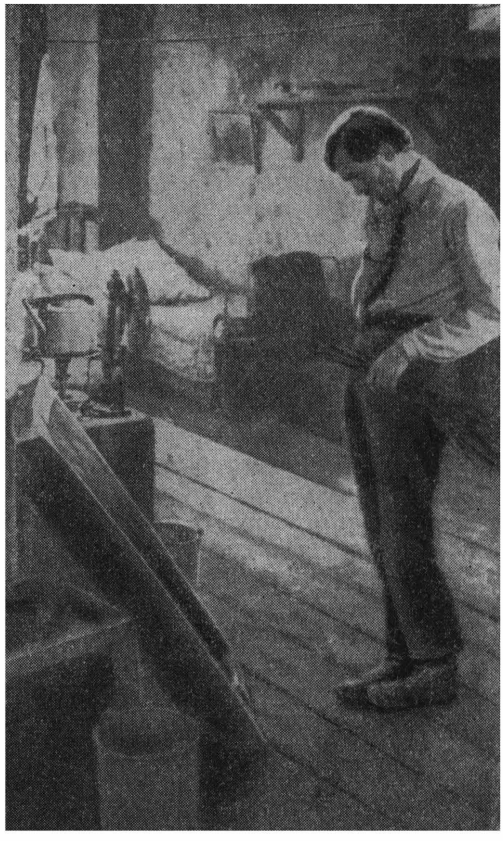
---

* «Искусство кино», 1969, № 7, стр. 125.

** Ф. Эрмлер. День рождения.— «ИК», 1957, № 10, стр. 33.

нист, участник мировой войны, боец революции и «гражданки», чекист, не раз ходивший в закордонную военную разведку, работавший в голодном Поволжье. Этот жизненный и политический опыт и жадное овладение культурой, знаниями позволили молодому Эрмлеру уже в первых значительных работах с достаточной определенностью нащупать основное направление творческого поиска — в сторону общественно важной, актуальной современной темы, социально значительных, острых драматических конфликтов, внимательного исследования человеческих характеров в подробно изображенной социальной и бытовой среде.

Нельзя согласиться с А. Мачеретом, который в своем исследовании «Художественные течения в советском кино» «вписывает» творчество Эрмлера в рамки натуралистического кинематографа 20-х годов. «Скорее инстинктивно, чем осознанно,— пишет А. Мачерет в главе, знаменательно названной «Наблюдение «мастодонтов» (имеется в виду флоберовский совет писателю «бесстрастно наблюдать мастодонтов и крокодилов»),— Эрмлер искал опоры в прошлом опыте искусства, стремившегося ограничить свои задачи описанием явлений в духе позитивизма» *. Фильмы молодого Эрмлера, как постоянно пишет тот же А. Мачерет, обнаруживали пристальную наблюдательность их автора, свойственную ему зоркость восприятия бытовых и психологических деталей, склонность к подробному рассматриванию физического облика персонажей и наружного вида вещей. Но при этом фильмы эти не оставались на уровне талантливого жизненаблюдения, его искусство ни в коей мере не было бесстрастным. В работах раннего Эрмлера, не обладавшего еще в ту пору сколько-нибудь основательной художественно-теоретической подготовкой, было и ученическое подражание безудержному эксцентризму фэксовской «Октябрины» — в «Скарлатине», был кратковременный «роман» с супрематизмом (последствием чего, к счастью, оказался лишь выполненный в духе этой живописи плакат к фильму «Дети бури»), были увлечение экспрессионизмом Кольвиц и Гросса и пытливый интерес к психоанализу З. Фрейда, что сказалось в решении некоторых эпизодов в «Обломке империи».



«Катька — Бумажный Ранет»; 1926. Вадька — Ф. Никитин

Однако все эти увлечения оказывались крайне недолговечными и не потому, вспоминал Эрмлер, что он стал зрело разбираться в искусстве, а просто потому, что в нем «это не прорастало, просто не находило почвы» (см. «ИК» 1969, № 7, стр. 135). Но что уж никак не могло не то чтобы «прорасти», но пусть даже инстинктивно увлечь молодого Эрмлера, что было крайне антагонистично его жизнен-

* А. Мачерет. Художественные течения в советском кино. М., «Искусство», 1963, стр. 129.

пому и политическому опыту, его гражданскому темпераменту, так это объективистская созерцательность в духе принципов позитивистской эстетики!

По мнению А. Мачерета, в «Парижском сапожнике» Эрмлер «особенно старательно пытался проявить бесстрастность исследования», «объективизм». «Поставив в этом фильме ряд вопросов общественной морали, автор не сделал выводов. Он как бы обращался к зрителю с декларацией натуралистов: вот тебе точное, объективное описание фактов и результаты исследования их связей — установи же сам виновников, сам подвергни их осуждению, сам найди способ к устранению зла... Дело тут не в одном только сюжетном приеме и стремлении возбудить самостоятельную мысль зрителей. Речь идет о большем: о принципиальном невмешательстве автора, который, следовательно, призван только наблюдать, исследовать, изображать» *. Думается, что «дело тут» как раз только в специальном публицистическом сюжетном приеме. Эрмлер в фильме не только обозначил острую общественную проблему, но сделал вполне определенные выводы. Автор осуждает моральную разнузданность и безответственность в вопросах любви, ясно показывает буржуазно-мещанскую суть неверных представлений о новом быте, высмеивает проявления бюрократизма и казенщины в руководстве молодежью. Смысл финального титра «кто виноват?» — это именно призыв зрителей к соразмышлению; причем, ясно выразивший в фильме свою точку зрения автор выступает как один из участников предполагаемой дискуссии.

При всем желании невозможно, конечно, обнаружить «бесстрастность исследователя» и в «Обломке империи». Созданная в пору яростной борьбы партии с оппозицией по вопросу о путях социалистической реконструкции страны, картина эта была публицистически страстным художественным выражением мысли: хозяин нашего социалистического государства — народ.

Лучшие немые фильмы Эрмлера выражали, таким образом, не натуралистические, а реалистические тенденции и вкупе с фильмами других мастеров революционного кинематографа прокладывали русло формирующегося социалистического реализма.

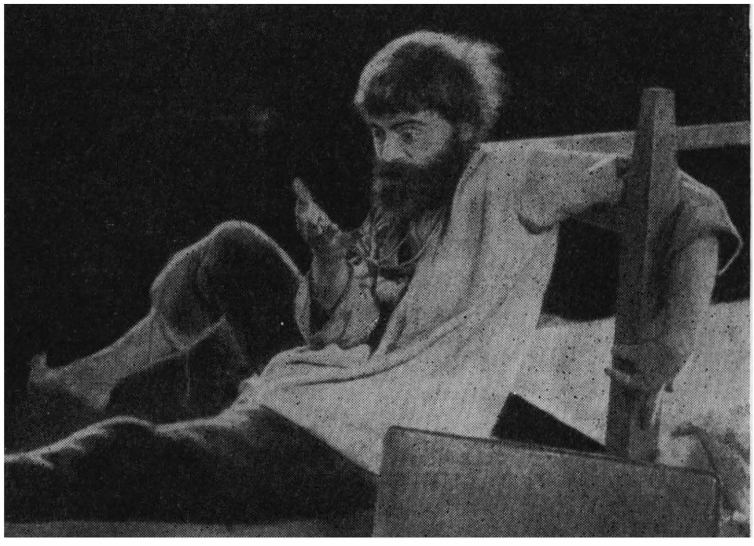
Разумеется, реализм Эрмлера эволюционировал, обогащался, углублялся вместе с развитием самого художника, вместе с развитием советского кинематографа в целом, вместе с развитием революционной действительности. Процесс эволюции Эрмлера-реалиста включал творческое усвоение и культуры прошлого, в первую очередь опыта русского критического реализма (Эрмлер вспоминал, как он был «ошеломлен», еще в годы гражданской войны впервые открыв для себя толстовскую «Анну Каренину») и прогрессивных явлений современной культуры. И если увлечения эксцентризмом и другими концепциями этого же рода, как уже говорилось, были кратковременны и не «прорастали» в душе художника, то, скажем, «Броненосец «Потемкин» и особенно «Конец Санкт-Петербурга», по признанию самого Эрмлера, явились для него настоящим «потрясением». Во всех этих притяжениях и отталкиваниях нетрудно обнаружить изначальную устремленность Эрмлера к реализму, что нашло выражение и в его отношении к актеру. «Я кричал «Долой Станиславского!» — и с завязанными глазами шел по его стопам»,— скажет он впоследствии, вспоминая начало своего пути в искусстве.

Окончательное, ясное и четкое осознание реализма как своего пути, своей собственной почвы в искусстве пришло только во «Встречном», но это было осознание той тенденции, которая главенствовала уже в лучших его ранних работах. Оглядываясь на свой творческий путь, Эрмлер имел все основания сказать: «Только в первой картине мною владело желание — абы снимать. Во всех остальных случаях... меня всегда вело стремление не только выразить свое время, но и быть среди тех, кто решает судьбу народную»*.

«Быть среди тех, кто решает судьбу народную» означало для Эрмлера быть не просто до-

* А. Мачерет. Художественные течения в советском кино. М., «Искусство», 1963, стр. 130.

* «ИК», 1969, № 7, стр, 126.



«Обломок империи», 1929. Филимонов — Ф. Никитин

бросовестным жизнеописателем, но и помогать своим искусством созиданию нового мира, нового человека, убежденно отстаивая правоту идей ленинизма.

Как известно, в теории и практике современного западного кино получили широкое распространение позитивистские по своей природе эстетические концепции. Выступая под лозунгами «доверия к действительности», «реабилитации физической реальности», «несрепетированной реальности» и т. п., сторонники подобных концепций поднимают на щит кинематограф, фотографически бесстрастно фиксирующий поток жизни в ее «естественной неопределенности».

Идеологическая «незаинтересованность», политическая «нейтральность» художника объявляются при этом гарантией вполне правдивого, целиком объективного, неискаженного идеологическими пристрастиями изображения жизни. Но это всего лишь опаснейшее самообольщение — не осмысленная, не объясненная художником жизнь предстанет на полотне экрана лишь в своем внешнем, поверхностном, чрезвычайно далеком от подлинной правды облике, а его политически «нейтральное» искусство в мире, где идет яростная борьба за и против Человека, легко — хочет он того или нет — скатится, сползет к дегуманизации и, таким образом, окажется далеко не нейтральным. Все это, казалось бы, азбука нашей эстетики. Но ведь отголоски чуждых советскому киноискусству принципов «незаинтересованного», «нейтрального» искусства порой различимы и в иных картинах, созданных у нас. Влияние этих принципов ощущается в фильмах, которым, как сказано в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», «не хватает идейной целеустремленности, четкого классового подхода к раскрытию явлений общественной жизни. Вместо правдивого показа жизни с позиций ленинской партийности в таких произведениях дается одностороннее, а порой и неверное истолкование событий и фактов».

Идейная целеустремленность, четкость классового подхода к раскрытию явлений общественной жизни — эти фундаментальные для всего нашего киноискусства принципы в творчестве Эрмлера выступают с особой рельефной определенностью. Кинематограф Эрмлера остро публицистичен — и в смысле преимущественного интереса ху-

дожника к отображению и осмыслению важнейших общественно-политических процессов и проблем современности, и в смысле последовательности и страстности воплощения своих политических взглядов, своей коммунистической партийности в образной ткани художественного произведения.

Особенность художественной публицистики в «Парижском сапожнике» и особенно в «Обломке империи» прежде всего в том, что политические взгляды автора находили здесь выражение не только в плоти сюжетного повествования, но и в кинематографическим способом выраженных «силлогизмах и умозаключениях» — в публицистически острой авторской надписи, в пронизанных авторской тенденцией «интеллектуальных» монтажных сопоставлениях. Линия героев и обстоятельств и линия пристрастного, публицистического авторского комментария все время перекрещиваются, переплетаются, но каждая из них обладает все же известной художественной самостоятельностью. Во «Встречном» эти линии сопряжены, здесь скачок в новую жанровую сферу, в новую, более однородную, стилистику. Но и здесь обнаруживают себя места «стыковки»: образ парторга — это скорее персонификация определенной общественно-политической идеи, нежели живой, «самодвижущийся» характер. В «Крестьянах», развивая и углубляя достижения «Встречного», Эрмлер добивается органичнейшего сплава сюжетно-психологической и публицистической линий. «Великий гражданин» в этом смысле стал вершиной его творчества.

Однако своеобразие художественно-публицистической поэтики «Парижского сапожника» и «Обломка империи» вовсе не осталось лишь пройденным этапом ни в творчестве самого Эрмлера, ни в последующем развитии советского кино. К принципам этой поэтики Эрмлер вернулся в фильме «Из Нью-Йорка в Ясную Поляну», переосмыслив и приведя их в соответствие со спецификой документальной кинопублицистики. Стремление освоить эту сторону эрмлеровского опыта можно проследить и в некоторых произведениях современного игрового кино, посвященных актуальной политической проблематике.

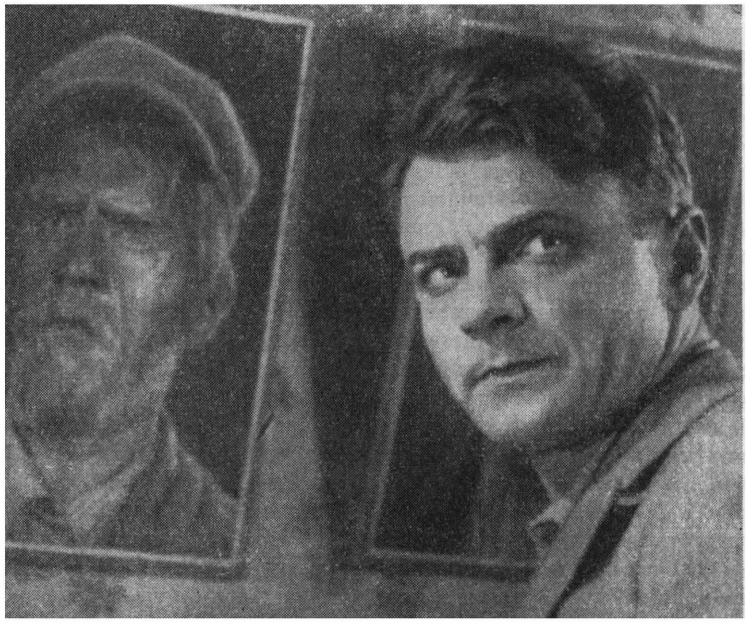
Для Эрмлера наиболее близким и органичным оказался все же блистательно реализованный в «Крестьянах», «Великом гражданине» и ряде других его крупных фильмов путь творческого наследования традиций русского реалистического романа, особенно опыта Л. Толстого и Достоевского. В известном письме к Минне Каутской Ф. Энгельс определил тенденциозность художника, как его «потребность публично заявить... о своих убеждениях, засвидетельствовать их перед всем миром»*. Именно к такой тенденциозности приходит Эрмлер в своих звуковых фильмах.

Политическое содержание этих фильмов оживает в столкновении живых, «самодвижущихся» характеров, в динамике их внутреннего мира, в их взаимосвязях со средой и обстоятельствами. Публицистичность выступает здесь не как некий самостоятельный, автономный элемент художественной структуры по отношению к захватывающе достоверным картинам реальности, а как нечто содержательно присущее самой этой реальности. В том, как внимателен Эрмлер к психологии своих героев, ощутимо творческое усвоение уроков русского реалистического романа. Но, по верному замечанию М. Блеймана, отношение Эрмлера к психологии человека = политическое отношение. Его «интересует не психология сама по себе», для него «важно политическое, социальное содержание этой психологии. И дело вовсе не в том, что психология служит политическим целям. Это только часть задачи. Нет, политика... позволяет понять «внутренний мир человека»**.

Свою статью об эрмлеровских «Крестьянах» А. Пиотровский открывает характеристикой искусства Эсхила и Шекспира. Гигантская сила созданных ими великих трагедий заключена, по мысли Пиотровского, в раскрытии «величайших идей своего века в образах грандиозных и насквозь земных, полнокровных, до предела реалистических. Величайшие идеи

---

* «К. Маркс и Ф. Энгельс о искусстве», т. I. М., «Искусство», 1967, стр. 5.
** М. Блейман. Правда революции — правда искусства. М., «Искусство», 1961, стр. 46.



«Крестьяне», 1935. Николай Миронович, начальник политотдела — Н. Боголюбов

века, ставшие кровью, ставшие человеческой страстью, величайшие социальные конфликты века, раскрытые до такой глубины, что они проявляются почти уже как конфликты биологические,— вот в чем сущность и сила и «Орестеи», и «Макбета» *.

А. Пиотровский в «Крестьянах» так же, как и в «Чапаеве», увидел ростки нового жанра — народной трагедии, к созданию которой подводит «живая практика нашего искусства, растущего и мужающего на гребне социалистического расцвета страны»**. Возможно, утверждение в этой цитате правильно, хотя бы утверждение о том, что на глубочайшем уровне раскрытия социального конфликта он непременно проявляет себя как конфликт биологический. Однако бесспорно, что столь высокая литературная ассоциация, возникшая у критика в связи с размышлением об эрмлеровской картине, и уместна и закономерна. Действительно, не заключена ли сила его искусства в том, что в созданных им картинах величайшие идеи эпохи становились человеческой страстью героев, а величайшие социальные конфликты современности раскрывались в насквозь реальных, полнокровных, достовернейших образах! Таких, как начальник политотдела Николай Миронович, «великий гражданин» Петр Шахов, командир отряда народных мстителей, колхозница Прасковья Лукьянова, генерал армии Муравьев... Монументальность центральных героев Эрмлера измеряется, разумеется же, не их внешней импозантностью или парадным величием, а крупностью мысли, интенсивностью страсти, направленной на осуществление высокой жизненной цели, которая является также и целью миллионов людей, целью всего народа. Поэтому такой герой может быть раскрыт лишь в отношениях и взаимосвязях с окружающими его людьми, единомышленниками, соратниками по общему делу. Так, образ Шахова — талантливого партийного руководителя и организатора — не был бы понятен до конца, не будь рядом с ним в фильме столь же зем-

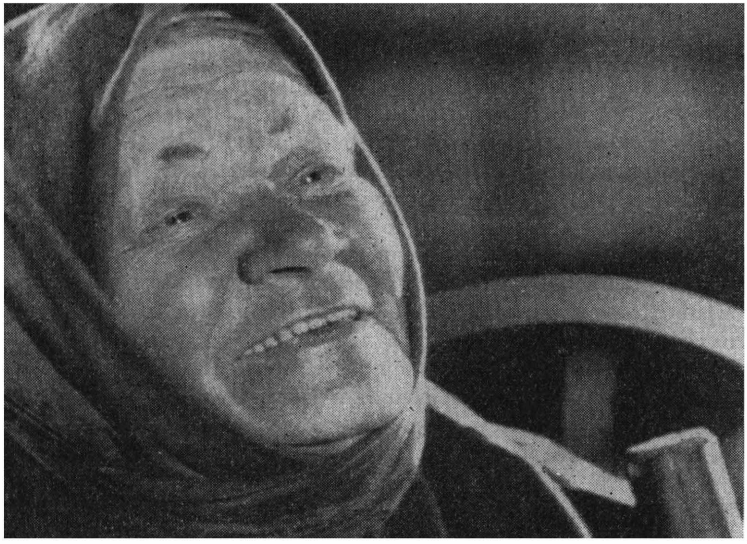
* Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь. Л., «Искусство», 1969, стр. 259.
** Там же, стр. 260.

ных, полнокровных реалистических фигур представителей рабочего класса, как Дубок, Кац, Надя Колесникова. Даже, казалось бы, эпизодический образ юной белокурой бетонщицы, которая захотела быть, «как Надя Колесникова», необыкновенно важен в этом отношении. В картине «Великий перелом» образ полководца Великой Отечественной войны, генерала армии Муравьева — военачальника, умеющего в решающий момент взять на себя всю тяжесть ответственности за исход важнейшей военной операции — не был бы рельефен и убедителен вне сопряжения с объемно показанными в фильме образами генералов Кривенко, Виноградова, Пантелеева, с эпизодическими персонажами — шофером Минуткой, солдатом Степаном, лейтенантом Федоровым. Все они обладают в фильме той мерой личной неповторимости, психологической достоверности, которая убеждает, что это реальные, живые люди. За ними угадываются сотни тысяч солдат и офицеров, вся толща получившей приказ оборонять город армии, в самых недрах которой родилось непреклонное: «На том берегу для нас земли нет». В этом солдатском мужестве и черпает генерал Муравьев спокойную волевую уверенность, дерзкую, сопряженную с риском смелость в своем поединке с Клаусом — мысль эта четко прочитывается в фильме, несмотря на то, что композиционно в нем не так много места для проявления характеров, не связанных впрямую со штабом командующего, а концепция фильма отражает и то неверное, что было свойственно в тот период ряду картин, посвященных осмыслению только что закончившейся войны.

Шахов показан в главном деле своей жизни — в партийной работе. Социализм для Шахова — не отвлеченная политическая идея, а цель и смысл его жизни, его счастье воля, страсть. Друзья Шахова — тысячи людей, те, кто вместе с ним строит социализм, организуя и направляя их трудовой энтузиазм, помогая проявлению их творческой энергии. Враги Шахова — те, кто, утратив веру в возможность построения социализма, стремятся помешать логике исторического процесса. Шахов же, по меткому слову В. Шкловского, дружен с историей.

Отсюда — цельность, монолитность, масштабность образа Шахова.

Отсюда же — от сознания исторической правоты и непобедимости социализма — опти-



«Крестьяне», 1935. Мать Герасима Платоновича — Е. Корчагина-Александровская

мизм, жизнерадостность, душевная щедрость Шахова, его любовь к людям, четкость и бескомпромиссность в оценке людей. Даже ритмы его походки, широта и энергическая резкость жестов, убеждающая страстность речи, обаяние заразительно счастливой улыбки — все это, конечно, выражает индивидуальность Шахова, особенности его характера, темперамента. И в тоже время — это как бы сфокусированные в индивидуальности героя энергичный наступательный ритм эпохи первых пятилеток, атмосфера энтузиазма, бодрость мироощущения миллионов строителей социализма.

Создавая образ цельного героя, образ Великого гражданина, Эрмлер вовсе не «очищал» его от человеческих слабостей во имя «идеальности». Вся суть, однако, в том, что человеческие слабости Шахова это, конечно, совсем не «страстишки» и «грешки», вроде тех, которые, дурача Победоносикова, растратчик Ночкин в «Бане» Маяковского приписывает Марксу («Играл! Играл наш великий учитель!..»). Обывательское сознание именно такого рода «грешки» и «страстишки» считает непременным атрибутом «правдивости», «естественности», «человечности» героя. У Шахова таких слабостей Эрмлер не искал. Он понимал, что Шахов целен, монолитен, тверд, но что это отнюдь не монолитность и твердость каменного или бронзового монумента. Цельный, неколебимый, страстный Шахов недоволен собой, обвиняет себя в «тупости». Сильный, волевой Шахов признается, что ему чертовски трудно. Непримиримый и твердый Шахов испытывает острую душевную боль, догадываясь, что человек, которого он считал честным коммунистом, не заслуживал доверия партии.

«Знал он слабости, знакомые у нас. Как и мы, перемогал болезни»,— сказал Маяковский о Ленине в поэме, с могучей художественной силой показавшей историческое величие вождя революции. О гениальном человеке Маяковский написал там еще так: «Он, как вы и я, совсем такой же. Только, может быть, у самых глаз мысли больше нашего морщинят кожу, да насмешливей и тверже губы, чем у нас».

В образе Шахова, где Эрмлер стремился создать художественный характер настоящего л е н и н ц а, как мне кажется, и получила творческое развитие эта традиция В. Маяковского. Это его понимание н о в о г о героя н о в о й эпохи в истории человечества.

«Он был такой же, как мы, только чуточку выше,— говорит в прощальной речи над гробом Шахова один из его друзей и соратников.— У него были такие же глаза, как у нас, только немножко зорче, он думал о том же, о чем думаем и мы, только гораздо глубже...

Он был гражданином таким же, как мы, только больше — он был Великим гражданином».

Отсюда — психологическая правда, естественность, покоряющая человечность образа Шахова.

Необыкновенно важен и еще один момент, характеризующий художественную структуру этого образа. Путь осуществления Шаховым своей высокой цели, своей жизненной программы — это путь активной борьбы. Шахов борется словом и делом, причем слово не только связано с делом, не только неизменно переходит в дело — оно само по себе уже есть дело.

Отсюда — от этой побуждаемой высоким жизненным идеалом предельной активности героя, непосредственно влияющей на развитие драматических жизненных событий,— волнующий драматизм образа Шахова, определивший высочайшую степень зрительского сопереживания герою.

Крупность, значительность заключенного в личности героя социального смысла, психологическая правда, жизненность его внешнего и внутреннего облика и, наконец, социальная активность, выраженная в драматически напряженной борьбе,— органика художественного сплава трех этих моментов позволяет воспринимать образ Шахова как реальную, вне экрана существующую личность.

«Я считал своим партийный долгом, своей прямой обязанностью в искусстве,— писал Эрмлер в одной из статей,— создавать худо-

жественные образы людей, плотью и кровью которых стали высокие понятия, новые нравственные устои нового человека социалистического общества, новые этические оценки человеческих дел и поступков, честность и чистота помыслов, бескорыстная преданность делу народа, органическая потребность повседневного участия в борьбе за осуществление великих идей Коммунистической партии»*.

Свой партийный долг и свою обязанность в искусстве Эрмлер, художник-коммунист, выполнил, хотя некоторые его картины, в том числе и «Великий гражданин», оказались не свободны от ошибок и упрощений, характерных для того времени, когда они создавались. Но надо ли сегодня именно на этих ошибках, уже глубоко вскрытых и преодоленных партией, ставить акцент, затеняя то истинно партийное, жизненно правдивое, что составляет самую суть характеров любимых героев Эрмлера? Думается, что именно сегодня, когда одной из важнейших задач киноискусства является создание впечатляющего образа нашего современника, живущего в условиях развитого социалистического общества, творческий опыт Эрмлера должен быть особенно пристально изучен и осмыслен.

ЦК КПСС в Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» констатировал, что «на экране редко появляются герои, которые привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам».

Но ведь именно эти духовные свойства в самой высокой мере определяют облик положительных героев, советских людей 30—40-х годов, воплощенных в фильмах Эрмлера!

Казалось бы, актуальность этой части творческого наследия Эрмлера, не может быть предметом дискуссии. Однако, судя по некоторым теоретическим работам, это не совсем так. Существует мнение, что поскольку образы нашей киноклассики, герои типа Шахова, адекватно выражают свое время — 30-е годы, годы Великой Отечественной войны, поскольку они суть «неповторимые герои особых неповторимых лет», то «в силу этого наивно звучат и отнюдь не помогают развитию современного искусства сетования на то, что в современной кинематографии нет характеров столь же крупных, свободных от внутренних противоречий, как в те годы» *.

Нам это суждение представляется глубоко неверным. В нем душевная цельность объявляется чертой, присущей только прошлому, и на этом основании отводится, как устаревшая, задача создания к р у п н ы х характеров наших современников. С этим согласиться никак нельзя. Не правильнее ли видеть в духовной цельности выражение более общей исторической закономерности, связанной с формированием личности в эпоху пролетарских революций и строительства социализма и коммунизма?

Подчеркнем еще раз: Эрмлер стремился найти в образах своих современников воплощение, отражение тех черт, которые с такой законченностью, силой, обаянием воплотились в облике Владимира Ильича.

«Ленин не мог бы стать таким, каким он был, если бы он жил в другую эпоху, а не в эпоху пролетарских революций и строительства социализма,— писала Н. К. Крупская.— Теория марксизма дала ему глубокую убежденность в победе дела пролетариата, дала ему необходимую дальнозоркость; борьба и работа в исключительной близости к пролетариату, борьба за дело пролетариата воспитали в Ильиче черты человека будущего, облик которого так отличен от облика дворянского героя, от облика буржуазного и мелкобуржуазного героя, так далеких от «толпы», от массы» **.

В этой характеристике — объяснение жизнелюбивого ленинского мироощущения, свободного от трагической мрачности, внутреннего разлада. «Человек ощущает, как он рас-

---

* Ф. Э р м л е р. День рождения.— «ИК», 1957, № 10, стр. 36.

* В. Ш а б р о в. Конфликт и характер в кино. Л., «Искусство», 1969, стр. 69.

** Н. К. К р у п с к а я. Воспоминания о Ленине. М., Политиздат, 1968, стр. 472.

тет вместе с ростом массы, вместе с ростом дела. И поэтому так заразительно смеялся Ильич, так весело шутил, так любил он «зеленое древо жизни», столько радости давала ему жизнь» *.

Разве нынешний этап развития революционной эпохи не формирует у миллионов людей, сознательных борцов за коммунизм, то же жизнелюбивое мироощущение, ту же лишенную внутреннего разлада душевную цельность? И разве гуманистический смысл наших сегодняшних усилий не в том, чтобы именно эти черты стали психологической и нравственной нормой? Желание увидеть на экране образы героев современности, обладающих цельными характерами, вовсе не наивно, как полагает В. Шабров, а вполне оправданно самим развитием жизни, ее правдой.

Верно, конечно, что герои, подобные Николаю Мироновичу, Шахову или Муравьеву, исторически конкретны, что характеры их сформированы неповторимым временем. Верно и то, что в лучших произведениях сегодняшнего дня наш герой-современник выражает особенности нынешнего исторического этапа; в его характере, психологии, мироощущении сказывается то новое, что рождено условиями жизни развитого социалистического общества, процессом научно-технической революции. Однако то новое, особенное в современном человеке, что выражает поступательное движение общества, было бы крайне неверно противопоставлять тому общему, что связывает сегодняшнего героя с его предшественниками. Есть нечто существенное, что кровно объединяет героев, принадлежащих разным периодам советской истории,— общность основ их социалистического бытия, общность мировоззрения. А это, конечно, означает и общность коренных, ключевых особенностей их духовного и нравственного облика.

А. Янов в опубликованной в дискуссионном порядке на страницах «Искусства кино» статье «Кино и научно-техническая революция» (в том же номере, где она была напечатана, ей была противопоставлена серьезная и обстоятельная статья Г. Бровмана) убедительно показал, как в условиях научно-технической революции все более глубоко внедряются в сферу экономики принципы трезвого, научно обоснованного расчета, возрастает роль материальных стимулов, как в связи с этим возникают «десятки, сотни новых по самой своей природе социальных и нравственных коллизий», имеющих прямое влияние на «сокровенные механизмы человеческих отношений».

В этом плане статья А. Янова представляется и глубокой и своевременной. Но — хотел или не хотел этого автор — один из объективных выводов его статьи сводится к тому, что сегодня, в условиях НТР, вместе с устаревшими, отжившими свой век производственными методами и принципами управления якобы утрачивают свою роль, уходят в прошлое и многие духовные, идейно-нравственные ценности, завоеванные нашим обществом на предыдущих этапах развития и получившие выражение в искусстве тех лет. В тоне язвительной иронии А. Янов пишет о «великом блаженной памяти рекордсментстве 30-х годов», о созданном в ту пору типе героя-современника, ставшего «стереотипом или, как принято говорить, мерилом доблести», героя «экстраординарных ситуаций, так сказать, «вундермена».

Что ж, если освободить эти неперсонифицированные автором определения от иронического пафоса, они довольно точно раскрывают некоторые особенности того типа героя — партийного или хозяйственного руководителя,— который был рожден временем первых пятилеток и послевоенного восстановления и запечатлен в нашем киноискусстве. Взять, к примеру, Шахова. Ведь и он действует в ситуациях и впрямь «экстраординарных». И для Шахова одним из действенных методов партийной работы является страстное большевистское слово, увлекающее людей на трудовой подвиг, воспламеняющее их энтузиазм.

Но, наверное, и А. Янов не согласился бы сегодня иронически назвать Шахова «вундерменом», не стал применительно к нему с

* Там же.

иронической усмешкой произносить слова, верно и точно определяющие сущность этого образа.

Неужели Шаховы как художественный тип целиком принадлежат прошлому и достойны сегодня лишь иронической усмешки? Это, конечно, не так. Коммунистическая убежденность, преданность идее и делу социализма, непримиримость к врагам ленинизма, революционная страстность, умение окрылить повседневную работу мечтой о завтрашнем дне — вот что составляет сущность характера Шахова и что кровно связывает его с современностью так же, как и других героев нашей киноклассики — будь то легендарный Чапаев, Александра Соколова или скромная, незаметная Машенька.

Не стоит, очевидно, специально оговаривать, что речь идет, разумеется, не о повторении, копировании этих образов современными художниками. Сегодня наше искусство, как верно заметил Г. Бровман, убедительно полемизируя с А. Яновым в статье «Человек дела и его нравственный облик», призвано решать «нелегкую аналитическую, исследовательскую задачу» — оно должно показать, как «традиционные для советских людей мысли и чувства оплодотворены новыми чертами, рожденными движением жизни».

В решении этой задачи невозможно обойти опыта нашей киноклассики, опыта Эрмлера.

Эрмлеру-психологу, мастеру тончайшей психологической нюансировки характеров всегда — и особенно в годы звукового кино — привлекательной представлялась сложнейшая задача экранного выражения значительного и острого социального конфликта в драматическом столкновении идей, мыслей, точек зрения, ставших кровным убеждением, страстью персонажей, художественного воплощения процесса рождения, вызревания, развития человеческой мысли. В «Обломке империи» с помощью поистине виртуозного монтажа Эрмлер приходит к впечатляющему зрительному выражению сложнейшего интеллектуального процесса. Эпизод возвращения памяти к герою этой картины, бывшему унтер-офицеру Филимонову, есть, по сути дела, блистательное, опирающееся на выразительные возможности немого экрана, воплощение идеи «внутреннего монолога», к теоретическому обоснованию которого в 1932 году придет С. М. Эйзенштейн. Мысли С. М. Эйзенштейна о возможностях кинематографического «внутреннего монолога» опираются прежде всего на собственный теоретический и практический опыт, но вне всякого сомнения и опыт «Обломка империи» при этом им тоже учитывался. Посмотрев фильм за границей, Эйзенштейн в телеграмме, подписанной так же Ч. Чаплиным, А. Монтегю, Г. Александровым и Э. Тиссэ, тепло приветствовал творческую победу Эрмлера.

Интерес Эрмлера к поиску путей кинематографического выражения сферы человеческого мышления в дальнейшие годы активизировался. Но поиск этот был продолжен на творческом плацдарме, который был еще ближе его творческой индивидуальности. Напряженная жизнь трепетной, импульсивной, острой мысли, выраженной в поведении, действиях, поступках человека и в самой непосредственной форме ее проявления — в звучащем, произносимом, слышимом слове — вот тот плацдарм, на котором Эрмлер выиграл не одно сражение за утверждение пронизанного большими гражданскими идеями в прямом смысле слова интеллектуального кинематографа.

Эрмлер — один из самых последовательных ревнителей «разговорного» кинематографа, утверждавший полноправие живой человеческой речи в системе средств кинематографического выражения и воздействия. Но слово Эрмлер не противопоставляет пластике. Мастерство зримого, объемного, «фактурного» воссоздания на экране жизненной среды, ее зорко наблюденных и точно отобранных подробностей и деталей, характеризующих особенности быта, атмосферы времени, Эрмлер продемонстрировал уже в ранних работах. С годами это мастерство становилось лишь более осмысленным и глубоким. Пластический облик его картин, созданных в творческом содружестве с А. Кальцатым, В. Раппопортом, Н. Суворовым и другими операторами

«Она защищает Родину», 1943. Прасковья Лукьянова — В. Марецкая

и художниками,— лаконичен и строг, но выразителен, свеж, правдив. Смелое внедрение слова в систему экранной выразительности не было для Эрмлера процессом механическим, оно повлекло за собой новаторский пересмотр монтажных концепций, дальнейшее развитие методов внутрикадрового монтажа.

«Мысль на экране рождает слово, а не наоборот»,— говорил Эрмлер. Само по себе многословие, «разговорность» фильма вовсе еще не свидетельствуют о его идейной глубине, интеллектуальной насыщенности. Но потребность художника выразить социально значительные, нужные и интересные миллионам людей мысли закономерно приводит его к использованию звучащего слова, как могучего средства выражения волнующих его идей.

Ясное представление о той поистине великой роли, которую способно играть слово в образной структуре фильма, воплощающего тему масштабного гражданского звучания, сближает Эрмлера с А. Довженко, несмотря на явное различие стилистических и жанровых устремлений этих художников. То же отношение к слову как к необходимому и важнейшему компоненту кинообраза было в высокой степени характерно и для М. Ромма. Эта плодотворная традиция, рождением которой советский кинематограф во многом обязан Эрмлеру, в течение последнего десятилетия получила наиболее, пожалуй, глубокое и своеобразное развитие в фильмах С. Герасимова и Ю. Райзмана, посвященных острейшим социальным, нравственным и политическим проблемам современности.

Широко распахивая экран для звучащей человеческой речи, Эрмлер был предельно строг и взыскателен к слову. В содружестве с такими крупными кинодраматургами, как М. Большинцов, М. Блейман, Б. Чирсков, А. Каплер, он творчески осваивал для кино опыт реалистической драмы и прежде всего опыт драматургии Горького. Эрмлеру были близки горьковский синтез психологизма и публицистичности, его увлекала столь свойственная речениям горьковских персонажей весомость насыщенного мыслью слова, которое, не утрачивая естественности звучания, тяготеет к яркой афористичности, способно высвечивать самые глубины социально психологической сущности характера.

Наследие Эрмлера и в этом отношении весьма актуально. Как часто встречаемся мы сегодня с явным небрежением по отношению к звучащему с экрана слову! Не говоря уже о фильмах, авторы которых, просто-напросто не владея достаточной степенью мастерства, вынуждают своих героев изъясняться с по-

мощью тусклых, блеклых, невыразительных слов, небрежение это обнаруживается порой и в картинах, созданных людьми далеко не бесталанными. И здесь уже причина не в недостатке способностей, а, так сказать, в принципиальном небрежении словом, в небрежении с заранее обдуманными намерениями. Так, иной ревнитель «визуальности» кинообраза нарочито отказывается от выразительности звучащего слова там, где оно порой просто необходимо и тем самым не только обедняет свою художественную палитру, но и наносит ущерб идейной ясности своего экранного детища. Так, иной рьяный поклонник «эстетики документальности», механически заимствуя у хроники приемы звукозаписи, наполняет игровую картину звучащим «совсем как в жизни», но крайне невнятным, хаотичным, натуралистически воспроизведенным речевым материалом, обильными, художественно не отобранными, не профильтрованными текстами. И опять-таки в результате страдают и художественная выразительность и смысл кинопроизведения.

Говорится все это вовсе не с целью поставить под сомнение плодотворность творческих усилий в области так называемого «живописного» кинематографа или не менее интересного и оправданного стремления «привить» на древо игрового фильма некоторые особенности поэтики документального. Понятно, что использование слова и в первом и во втором случае в чем-то специфично. И все же, чутко прислушиваясь к требованиям, подсказанным теми или иными стилистическими и жанровыми условиями, нельзя, наверное, забывать, что своеобразие и сложность задач, выдвинутых временем перед сегодняшним киноискусством, можно одолеть отнюдь не на путях противопоставления слова «визуальности» экрана, а в стремлении к подлинно кинематографическому синтезу двух этих начал.

Новаторство советского киноискусства проявилось, в частности, в том, что уже в 20-е годы его мастера решительно раздвинули жизненные горизонты экрана. Вмещавший ранее, за редкими исключениями, лишь узкий, камерный мирок мелодраматических страстей, киноэкран в произведениях советских мастеров отразил огромный мир, потрясаемый грандиозными страстями классовых битв, запечатлел образ народной массы в момент исторического творчества, а позже, овладев звуком, открыл своему зрителю поэзию коллективного труда, героику патриотического подвига, драматизм научного поиска. Вклад Эрмлера в этот коллективный процесс расширения жизненных горизонтов — новаторский.

То обстоятельство, что фильмы Эрмлера охватывают почти все наиболее значительные периоды истории нашего государства, уже было отмечено в начале статьи. Но дело не только в этом. Дело в открытых Эрмлером для кинематографа новых пластах жизненного содержания, новых жизненных сферах. Во «Встречном» фактически впервые в нашем кино (агитпропфильмы в расчет принимать не приходится!) люди показаны в сфере их трудовых, производственных отношений, коллективный труд предстает тут как фактор формирования социалистического сознания личности. В «Великом гражданине» впервые с непревзойденным до сих пор художественным совершенством «освоена» сфера партийной жизни, острейшей политической борьбы.

В «Великом переломе» впервые в центре внимания кинематографиста, повествующего о событиях войны, находится, так сказать, лаборатория полководческой мысли, драматические перипетии осуществления стратегического плана...

Фильмы Эрмлера поразительно захватывающи, по-настоящему интересны. А ведь для Эрмлера крайне нехарактерно эксплуатировать кем-то и когда-то «проверенные», «апробированные» сюжетные приемы и схемы. Увлекательность его фильмов рождена новизной, свежестью представляющего большой общественный интерес материала действительности, зачастую почти или совсем незнакомого экрану и глубоко, аналитически исследованного художником-пионером, первопроходцем. Драматургия фильма подсказана зорко увиденным художником драматизмом самой жизни.

«Мы шли не от «законов драматургии» к материалу, а от самого материала, от необходи-

мости обломать, оформить его любыми средствами, хотя бы поломался при этом хрупкий инструментарий признанных приемов», — так объясняли метод своей работы над «Великим переломом» Эрмлер и Чирсков. Это — метод работы Эрмлера в кинематографе, сущность его не в пренебрежении законами драматургии, не в небрежении к вопросам формы. Жизненный материал находит благодаря мастерству художника наиболее выразительную форму, но закон строения этой формы — в особенностях самого жизненного материала.

Овладеть таким методом по плечу лишь художнику, пытливо вглядывающемуся в действительность, художнику, который стремится осмыслить действительность, а не только ее талантливо запечатлеть, который хочет, чтобы результат его творческих усилий изменил жизнь к лучшему, помог приближению коммунизма.

«Два момента определяют основное впечатление от фильма. Это — страстная партийность в постановке задач и партийная страстность в их выполнении» — слова эти, сказанные Пудовкиным по поводу «Крестьян», не только очень верно определяют особенности этого фильма, сегодня они воспринимаются еще и как точнейшая формула, выражающая самое существо всего творчества Эрмлера. Объясняющая, почему нам дорого наследие этого выдающегося мастера экрана.

Единство

Сергей Бондарчук

Для меня Эрмлер-художник и Эрмлер-человек неразделимы.

Поэтому я не представляю сегодня сколько-нибудь серьезного разговора о творчестве автора «Великого гражданина» вне пристального и заинтересованного рассмотрения личных, человеческих качеств Фридриха Марковича, вне постижения его бесконечно сложного и бесконечно целостного характера. Современные и будущие исследователи творчества Эрмлера должны, по-моему, добиваться единого раскрытия социальных и индивидуальных граней таланта выдающегося режиссера нашего времени.

Да, Эрмлер был и останется в мировом киноискусстве выдающимся, неповторимым мастером. Его картины, поистине классические, представляют для нас огромную, непреходящую ценность прежде всего потому, что это произведения художника-коммуниста. Эрмлер одним из первых кинематографистов пришел в партию и сказал свое слово о партии языком высокого, неумирающего искусства. В так называемой «частной жизни» Фридрих Эрмлер, оставаясь удивительно разнообразным и неповторимым человеком, сохранял везде и всегда одну «доминанту», одну «магистральную линию» поведения. Такой «доминантой», такой «линией» являлась для него верность идеалам революции, глубокая и неколебимая убежденность в правоте нравственных позиций — и своих и общественных.

Очевидно, поэтому Эрмлеру удавалось сделать на экране достоверным и заразительным материал, который в других руках звучал по-иному: казенно, сухо. Конечно, здесь существенную роль играл талант, дар судьбы, дар природы, которым Фридрих Маркович обладал в необычайной степени.

И все-таки «секрет» искусства Эрмлера не заключается в одном только таланте — удивительной музыкальности, поразительном чутье и вкусе, понимании актера, умении вдохновляться и вдохновлять... О всевозможных гранях таланта Эрмлера можно говорить долго и тем не менее не рисковать вычерпать колодец до дна. Но, повторяю, дело не просто в избытке дарований.

Эрмлер неизменно находился в состоянии какой-то «наэлектризованности», вечного и яростного напряжения. Эта взволнованная духовная сосредоточенность, эта наполненность переживаниями, заботами, помыслами, страстями и составляла, на мой взгляд, «основу основ» личности Эрмлера. Личности-творца и личности-гражданина.

Эрмлер не прислушивался к «веяниям» мо-

«Неоконченная повесть», 1955. Ершов — С. Бондарчук, секретарь райкома — Е. Лебедев

ды или конъюнктуры. Он не подтягивался к требованиям «сиюминутной» актуальности и вожделенной «злобы дня». Он жил внутри времени, внутри эпохи и потому творил на уровне, который и ныне еще служит образцом партийности и художественности.

Внутреннюю готовность к свершениям во имя высших целей Фридрих Маркович пронес через всю жизнь. Он поднялся к высотам культуры, превратился в образованнейшего, эрудированнейшего человека. Казалось, подобное может произойти только с помощью посторонней великой силы.

И действительно, такая сила была, она сопровождала Эрмлера на всех поворотах его удивительной и типичной судьбы.

Но только великая сила, преобразившая, одухотворившая жизнь и искусство Эрмлера, не являлась посторонней его облику, его человеческому, личностному складу. Великая сила партии стала неотъемлемой, естественной, как дыхание, сутью всех надежд, замыслов, организующим началом деяний Эрмлера. Ориентир на эту великую силу был главным ориентиром его поступков, мерилом его творческих поисков. Отсюда и идет ощущение взлета, порыва, могучего напора мыслей и эмоций, которыми до краев полны его фильмы. Отсюда и возникает тема «победы», «героев-победителей», «покорителей жизни» в его творчестве. Отсюда и неуклонно растет в его искусстве — из фильма в фильм — утверждение духовно богатого, духовно необъятного, по-настоящему красивого человека нового общества, советского человека...

Успех фильма решают разные обстоятельства; не последнее место здесь занимает критическая атмосфера, создающая душевный настрой аудитории. В свое время картины Эрмлера имели разный успех, разный «эффект» у зрителя и критики. Пожалуй, большинство его работ имело непростую судьбу. Вспоминается в этой связи картина «Неоконченная повесть». Я высоко ценю эту ленту Фридриха Марковича отнюдь не потому, что сам в ней снимался, исполнял центральную мужскую роль. Мне думается, что фильм этот, во многом неожиданный для так называемого «сквозного» развития творчества Эрмлера, чрезвычайно показателен для того единства художника и гражданина, о котором я говорил ранее.

Фридрих Маркович на съемках «Неоконченной повести» не распоряжался, а дирижировал. Он как будто творил у нас на глазах музыку неизведанной, на редкость притягательной, радостной действительности.

То была действительность сегодняшнего дня, поднятая на высоты дня завтрашнего. Некоторые малопроницательные критики не поняли происходящего в «Повести» и занесли фильм в разряд «лакировочных». Вряд ли существует определение, более несправедливое по отношению к произведению Эрмлера.

Фридрих Маркович в этой ленте, как и в остальных, не изменил своему призванию режиссера-реалиста. Но Эрмлер не просто регистрировал факты и явления, окружающие его. Он шел зачастую впереди фактов, он творил на экране жизнь, очищая сюжет от хаоса бытовой повседневности.

Кинематограф Эрмлера, на мой взгляд, не вмещается в рамки стандартных искусствоведческих определений. Он шире любых жанровых и прочих эстетических категорий. Как всякое большое искусство, кинематограф Эрмлера индивидуален и уникален. Но в одном качестве этот кинематограф выходит за пределы личного, «отдельного» от других творческих «феноменов». Это решающее, главное качество революционного кинематографа вообще — гражданственность, партийность, не привнесенная в произведение умозрительно, а составляющая самый воздух, атмосферу, кровь и плоть художественного движения навстречу будущему.

Он всем нам много дал...

В. Венгеров

Праздничная торжественная атмосфера премьеры «Великого гражданина» в довоенном Доме кино, куда мы, первокурсники ВГИКа, проникли без билета. В зале крупнейшие мастера советского кино. Среди них Эрмлер, фильмы которого «Обломок империи», «Встречный», «Крестьяне» мы хорошо знали. Помню огромное впечатление от фильма и восторженное отношение к его режиссеру — энергичному, бледному от волнения человеку.

Алма-Ата военных лет. Я учусь в мастерской С. М. Эйзенштейна. Занятия проходят в стенах объединенной киностудии, художественным руководителем которой был Эрмлер. Фридрих Маркович заходит к нам на занятия, здоровается, подходит к мастеру с просьбой: «Сергей, покажи царя». Эйзенштейн обычно отвлекает внимание Фридриха Марковича, не хочет показывать незаконченные грим и костюм Ивана Грозного. Но в этот раз, забрав нас с собой, повел смотреть эскизы декораций. Смотрели вместе, они обсуждали — мы слушали. Было интересно. Несмотря на то, что мы уже имели собственное отношение ко многим вопросам, о которых шла речь, авторитет этих людей для нас был чрезвычайно велик, они казались сделанными из особого материала...

Вскоре Эрмлер по просьбе Эйзенштейна стал руководителем моего диплома. Взялся он за это неохотно. Во-первых, потому, что своих дел хватало, а во-вторых, не мог он всерьез увлечься тем, что было напрочь оторвано от реального производства. Он никогда не считал себя педагогом. Ведь вгиковский диплом военных лет из-за тяжелых условий, в которых находилась страна, непосредственного отношения к съемкам иметь не мог. Мы это понимали, как понимали и другое: как много дала нам страна, позволив в такое время учиться киноискусству. И выходили из всех трудностей с оптимизмом и неслабеющим подъемом. Одну сцену, локальную, актерскую, мы ставили на площадке, другую, массовую, разрабатывали на бумаге. Но о пленке, о кинокамере могли только мечтать...

Так состоялась вторая встреча с Эрмлером.

А потом — третья встреча, которая продолжалась много лет. За эти годы я хорошо узнал прекрасного человека Фридриха Марковича Эрмлера.

Мне трудно говорить об Эрмлере потому, что у меня нет взгляда со стороны, слишком многое меня с ним связывает. Не было, пожалуй, среди людей его поколения, особенно среди режиссеров, человека, который был бы мне так близок.

Вот я написал — «его поколение» — и подумал, что на протяжении многих лет дружбы я никогда не задумывался о возрасте Фридриха Марковича и не знал, в сущности, сколько ему лет.

Я знал, что он старше, что другого поколения, но человечески, что ли, он никогда не выглядел старым и это сильно отличало его от многих режиссеров, которые уже в сорок лет излучают солидность и выглядят пожилыми людьми...

Эрмлер бывал очень важным, умел очень веско и солидно говорить с трибуны, выступать на заседаниях многих худсоветов или комитетов, членом которых он был.

Но когда он оказывался в рабочей обстановке, среди соратников, близких людей — он был очень молодым, до смешного увлекающимся, непосредственным, обидчивым, горячим человеком. Все это в нем органично сочеталось, и он выглядел естественным, оставался самим собой.

Помню, как он выговаривал мне и Михаилу Швейцеру за излишне, с его точки зрения, панибратские отношения с группой во время съемок фильма «Кортик»: «Ну, что у вас там происходит, вести себя не умеете, режиссер должен соблюдать меру недоступности, тогда он сможет руководить». А сам был на редкость «доступен», и мне всегда казалось, что, только облачаясь в официальный костюм, он одевал на себя маску недоступности.

Я хорошо помню обстановку удивительного дружелюбия, какого-то редкостного товарищества на съемках «Великого перелома», где я работал ассистентом режиссера.

Я понимаю, что сейчас этим никого не удивишь, но тогда обстановка на студиях была иная: картин снимали мало и у каждого крупного — других тогда не было — кинорежиссера был большой и крепкий штат постоянно с ним работающих вторых режиссеров, ассистентов, администраторов, которые буквально следили за малейшим жестом мастера.

Эрмлер, естественно, тоже был очень авторитетен, подчинение ему было беспрекословным, но в то же время он был на «ты» как со своими товарищами в группе, так и с техническим персоналом, проработавшим с ним много лет. Я думаю, это происходило потому, что Эрмлер, коммунист с 1919 года, постоянно избирался членом бюро партийной организации студии, а по партийной этике люди, связанные совместной общественной работой, были просты и сердечны в обращении, обычно переходили на «ты».

Мне всегда хотелось определить главное, что составляло человеческую глубинную сущность Эрмлера и выдвинуло его в первые ряды кинорежиссуры. Он ведь не кокетничал, когда говорил, что Пушкина впервые прочел в 23 года... Он поздно, по его рассказам, приобщился к искусству, с трудом наверстывал упущенное время. А в годы, когда я узнал его поближе, он производил впечатление глубоко и разносторонне образованного человека. Очевидно, прежние пробелы в культуре заставляли его особенно увлеченно интересоваться всем, что было нового в литературе и искусстве. Он много читал, много писал. Он любил и знал музыку — лучшие музыканты Ленинграда — Шостакович, Хайкин, Мравинский — были его близкими друзьями. И, конечно же, он отлично знал кинематограф — и наш и зарубежный — дружил и соперничал со своими сверстниками и не пропускал ничего нового, что было сделано молодежью.

Но определяющим в нем была огромная человеческая талантливость, неиссякаемый активный интерес к жизни в любых ее проявлениях.

В нем был такой неисчерпаемый запас энергии, что часто в его поступках проскальзывала какая-то мальчишеская самоуверенность. Иногда желание доказать и показать, как он все умеет, его даже подводило. Так в конце войны на съемках «Великого перелома», в городе Елгаве он сел за руль прикрепленного

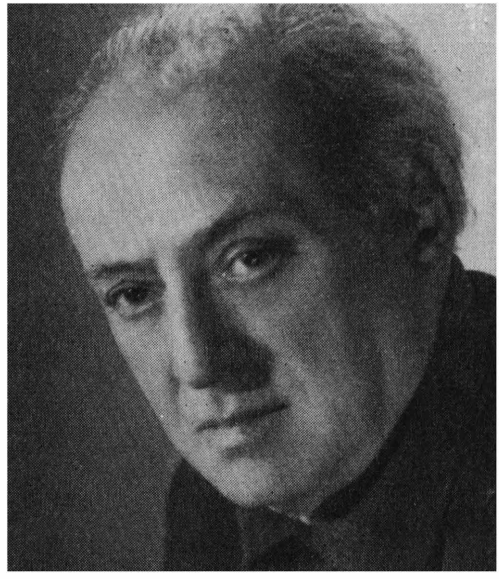
к нашей группе «виллиса» — чтобы продемонстрировать свое шоферское умение. Он так рванул машину с места, что я разбил нос о планку, придерживающую тент над машиной. Эрмлер долго извинялся. Но, чувствовалось, больше всего его огорчило, что он не такой уж мастер вождения, как это ему представлялось.

А через день он также сел за штурвал самолета и сам хотел поднять его в воздух. Сидел, расспрашивал летчиков, куда что крутить, а те, видя, что он большой начальник и разбирается в технике, подробно ему объясняли. Не знаю, поднял бы он самолет или нет, но его помощники и друзья буквально силой вытащили его из кабины.

В нем, как, наверное, в каждом талантливом человеке, было подсознательное ощущение своих огромных возможностей, твердая уверенность, что ему все под силу.

Он был человеком широкой души и широкого, если так можно сказать, вкуса. Но отнюдь не всеядным. Если что-нибудь казалось ему бездарным, он тогда просто уходил, не поощрял... В то же время легко признавал свою неправоту. Когда его уже начала донимать болезнь, он пропустил появление итальянского неореализма в кино, не видел первых картин. Потом слышал разговоры, но от нелюбви к модным течениям, вероятно, относился к разговорам пренебрежительно. Скептически слушал мои восторженные рассказы о «Похитителях велосипедов», смотреть не хотел. Все-таки я его уговорил. В кинотеатр шел неохотно, было видно — убежден, что картина не понравится... Вышел подавленный, прослезившийся, сказал: «Да, это сильное произведение».

Эрмлер на редкость внимательно относился к режиссерской молодежи. С каким-то заинтересованным любопытством. Он мог остановить мало знакомого молодого режиссера и расспрашивать, как дела. Мог зайти в группу, посмотреть материал, посоветовать... С радостью делился тем, что прекрасно знал сам, скажем, детальным знанием производства. Умел подсказать, помочь, порой педантично выверял «вес» и метраж сценария, иногда ста-



Ф. Эрмлер

рался советами «остудить» наш пыл, фантастические намерения, рассказывая, что будет на самом деле происходить на съемочной площадке...

В то же время был очень внимателен к творческим поискам молодых режиссеров. Иногда увлекался: «Не понимаю, в чем тут дело, но чуствую, что талантливо». Эрмлер мог так сказать, он не боялся незнакомого, нового, необычного...

Однако советы, дружеское участие никогда не носили у Фридриха Марковича менторского и даже педагогического характера. В его общении с молодыми он сам становился моложе и разговаривал как бы на равных. Иногда это доходило до взаимных обид! Как-то на худсовете творческого объединения один молодой режиссер сгоряча назвал замечание Эрмлера в его адрес «обывательским». Эрмлер обиделся всерьез. Он продолжил этот разговор после худсовета, настойчиво отстаивая свою позицию. Он не нуждался в извинении за резкое слово. Нет, он хотел добраться до истины, доспорить, довести полемику до кон-

ца. А когда, позднее, я в разговоре с Фридрихом Марковичем пытался уверить его, что он напрасно придал такое значение слову, быть может, недостаточно обдуманному, он ответил мне еще строже, чем своему обидчику. «Не будь миротворцем,— сказал он,— когда дело касается таких серьезных обвинений. Если оно необдуманно, то это приучит молодого режиссера обдумывать. А если он осмысленно бросил мне упрек такого рода, то тем более я должен был постараться убедить его в своей правоте».

Если вспомнить знаменитый своим составом и авторитетом послевоенный художественный совет «Ленфильма» с его строгостью, доброжелательной творческой атмосферой, заботой о молодых режиссерах, то инициатором такого отношения к молодым, несомненно, был Эрмлер.

Молодость Эрмлера была насыщена событиями, он много видел, много знал и в зрелом возрасте очень гордился своим богатым жизненным опытом, считал его чрезвычайно важным для профессии режиссера, творчество которого крепко и непосредственно связано с жизнью людей.

С возрастом мы постепенно перестаем радоваться самым простым вещам, теряем остроту восприятия, а он умел получать удовольствие от самых простых жизненных проявлений и учил этому других.

Эрмлер гордился и с удовольствием рассказывал о насыщенных революционной романтикой годах своей молодости, показывал фотографии тех лет, на которых он снят в черной кожаной тужурке, в сияющих хромом сапогах, с браунингом у пояса.

...Последние десять, а может, даже пятнадцать лет, когда он был тяжело болен, было неестественно и грустно видеть, как именно этот человек, с такой полнотой чувств, с такой одержимостью и страстью любящий жизнь, все земное, был опутан рецептами, лекарствами, всякого рода диэтой. Но у него было больное сердце, были инфаркты. Работать он уже не мог...

И все-таки работал до самого последнего дня.

На все времена...

Савва Кулиш

В бесчисленных сретенских переулках упрятан был маленький кинотеатр, который неудержимо притягивал нас, мальчишек,к себе. Ничто не могло остановить наше необоримое желание — ни отсутствие денег, ни возрастной ценз — «Дети до 14-ти, дети до 16-ти не допускаются». Как можно было удержаться, когда шли такие «замечательные фильмы»: «Где моя дочь», «Ищи меня», «Трансвааль в огне» и, конечно, же «Индийские гробницы», вперемежку с «Тарзанами»...

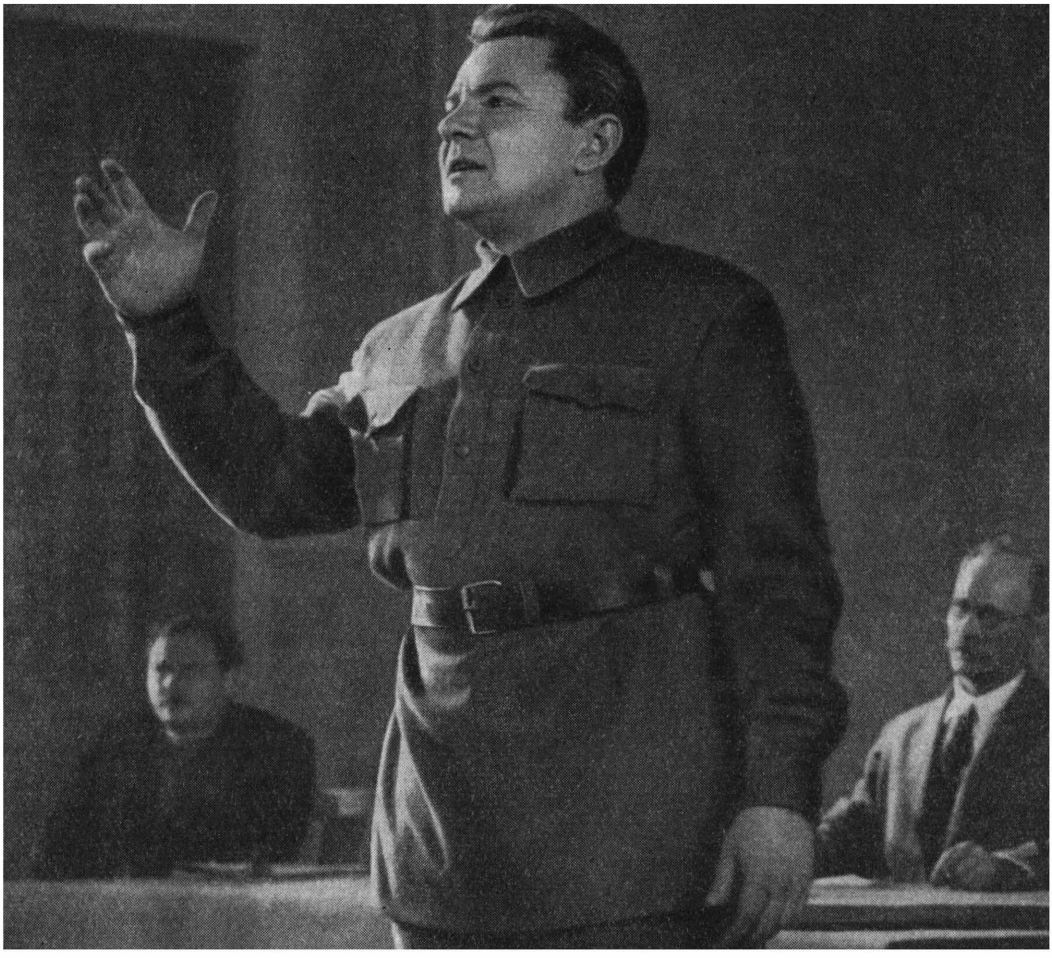
Наших картин демонстрировалось немного — время было послевоенное, каждый новый советский фильм был событием невероятной важности.

Но это новый. И вдруг...

Изгнанные с позором с «Нищего студента» («дети до 14 лет не допускаются») мы прорвались шумной гурьбой в клуб какого-то предприятия, где после доклада обещали фильм. Попали мы удачно — в зале как раз только успели погасить свет. В борьбе за места в темных рядах титры мы, естественно, пропустили, но вот смолк недовольный шепот соседей, мы перестали перемигиваться друг с другом и, забыв все, очнулись только после фильма. То, что мы увидели, поразило нас простотой, страстью, отсутствием сентиментов, любовных воздыханий, приглаженных героев. Мы впервые столкнулись на экране с борьбой идей, с обнаженностью мысли, с художественным воплощением того нового для нас факта, что в стране шла в годы юности наших отцов какая-то жестокая, беспощадная борьба — не в гражданскую, а позже, не в Отечественную, а раньше.

Мы смотрели тогда фильм «Великий гражданин».

Спустя много лет, уже во ВГИКе, этот фильм снова поразил меня, как тогда в детстве. Многие впечатления той, мальчишьей поры ушли, исчезли, это сохранилось, живет...



«Великий гражданин», 1938—1939. Шахов — Н. Боголюбов

Да, конечно, время зачастую меняет критерии, претерпевают изменения оценки исторического содержания многих киносюжетов, но картина Эрмлера до сих пор удивляет точным воссозданием атмосферы эпохи, глубиной центрального образа Шахова — Кирова — профессионального революционера, борца. Фильм «Великий гражданин» поразителен новаторским построением сюжета, современным по сей день. Это произведение истинного художника навсегда останется в вечной книге искусства.

Эрмлер сделал не так много картин, но органичным и цельным было его движение как художника от «Катьки — Бумажный Ранет» через «Парижского сапожника» к «Обломку империи», от почти натуралистического правдоподобия, кажущейся робости почерка к тончайшим психологическим нюансам, высокой символике, к острой, яростной публицистике.

Поэтому многие сцены фильмов Эрмлера могут служить документами эпохи, ибо они не менее достоверны, чем хроника того времени. В лице Эрмлера в советском кинематографе родился стиль, новое художественное мировоззрение, новая эстетическая система.

И, конечно, немедленно (хотя это считается зачастую счастливым совпадением) появился актер, который мог жить в этой системе, нужен был этому времени, нашел своего режиссера — актер Федор Никитин.

Он был необходим, и он пришел. Он не просто талантлив, он уникален, он выразитель своего неповторимого времени.

Появление Федора Никитина у Эрмлера — процесс закономерный и невероятно важный, потому что в ходе этого процесса пришли друг к другу люди, которых ждал поезд мирового кино. Нужно было немедленно занять место — время требовало, — и они свое место в этом поезде заняли.

После «Обломка империи» к Эрмлеру пришло всеобщее признание, мировая известность. Затем возникают в его «послужном списке» прекрасный «Встречный», поставленный вместе с Юткевичем, и многие другие картины.

И все-таки главный, «основной» Эрмлер — один из создателей сегодняшнего мирового политического кинематографа, полнее всего выразил себя, утвердил себя как человек и художник в «Крестьянах», «Великом гражданине».

Время требовало нового героя, и он был воплощен Николаем Боголюбовым. Сначала в «Крестьянах» — Николай Миронович, а потом в «Великом гражданине» — Шахов. Это было не просто «точное попадание», это было открытие надолго.

Каждое время имеет своих героев. Задача искусства этих героев найти, открыть, утвердить.

Эрмлер выполнил эту задачу блистательно.

Я думаю, что картины Эрмлера, его содержательные, философские, те чисто профессиональные завоевания, которые Эрмлер сделал, еще недостаточно оценены нашей критикой.

Мне кажется, что партийные, коммунистические фильмы Эрмлера ничуть не меньше принадлежат эпохе телевидения, сегодняшней эпохе бурного, по сути, всемирного «взрыва» политического кино, чем своему времени, которое они с документальной точностью выражают...

«Драма идей» стала основным содержанием фильмов Эрмлера, и оказалось, что именно в этом кроется причина успеха лучших его картин.

Он свято верил в кинематограф мысли — магической и действенной,— и ему дано было счастье осуществления своей мечты и своей веры.

«Я стою прежде всего за новаторство мысли,— писал он,— Мысль рождает искусство».

Может быть, поэтому его кинематограф не знает старости? Кажется вечно юным, как всякое настоящее искусство...

Я не знаю, существует ли сегодня тот маленький кинотеатр в сретенских переулках, где я впервые увидел картину Эрмлера, но мне бы хотелось, чтобы его картины и в наши дни, пускай на утреннем сеансе, показывали мальчишкам.

Ведь мальчишки, как самые благодарные и чуткие зрители, не любят назидательного, в упор, в лоб «воспитующего» кино. Кинематограф Эрмлера воспитывает в с е й силой своих образных концепций и воспитывает на всю жизнь.

Пусть же мальчишки почаще смотрят фильмы Эрмлера. За мальчишками — будущее, а картины Эрмлера это будущее приближали и приближают еще и сегодня.

[Программа из пяти пунктов]

Из стенограммы выступления перед актерами 30 января 1939 года

Ф. Эрмлер

Нам, работникам кинематографии, в частности нашему коллективу, взявшему на себя обязательство очень сложное и трудное — сделать такую картину, как «Великий гражданин», необходим главный ориентир, главный критерий, главное мерило всех поисков. Я имею в виду — правду.

Существует исторический факт и существует художественная выдумка. За последнее время я над этим вопросом много думал и хотел найти начало одному и конец другому: являются ли исторический факт и художественная выдумка различными явлениями или они имеют право быть обобщенными.

Они смыкаются и оба имеют право не только на существование, но и на признание. Я пришел к выводу, что первое, то есть факт, и второе — художественная выдумка — обязательны в произведении искусства.

Перед нами была поставлена... задача: не искажая истории, ни в коем случае не отступая от исторической правды, держась фактов, взяв за основу исторический факт, советуясь ежедневно с Лениным, попытаться добраться до глубины исторического явления — факта.

Материал, над которым мы работаем, чрезвычайно упруг. Он сопротивляется. Если говорить совсем грубо — подчас это материал казенного порядка. И одновременно, без всяких прикрас и красивых слов, — это события поистине блестящие, незабываемые в истории человечества.

Нами руководила мысль подняться на уровень этих великих событий, чтобы создать произведение, которое могло стать рядом с произведениями великих деятелей эпохи. Было бы наивным думать, что мы это сделали.

Я думаю, что пройдет много лет, пока настоящий художник огромного масштаба, больших эмоциональных сил и больших философских знаний сможет создать памятник искусства нашей эпохи.

Поэтому на нашем маленьком участке мы должны одного добиться: если мы говорим, что материал у нас упругий, что он почти газетный, то выиграть мы можем только в одном обстоятельстве — если зритель, глядя нашу картину, поверит происходящему на экране.

Когда придет тот великий художник, о котором я говорил выше, то, вероятно, наши работы будут выглядеть смешными, но поскольку мы сегодня взялись за такое большое дело, мы должны добиться успеха.

Чем и как можно этого добиться? Здесь я назову главное условие — с м е л о с т ь!

Смелость необходима. Я это утверждаю. Может быть, это спорный вопрос, но я решил его поставить, так как этот вопрос меня волнует.

Я утверждаю, что за последнее время некоторые работники искусства утратили это необходимое для художника качество.

Первый признак нашего искусства таков: подлинный, настоящий художник должен понимать жизнь своей страны, своей эпохи. Он должен быть на четверть века впереди.

Владимир Ильич Ленин хорошо сказал о Демьяне Бедном. Он говорил, что у него хорошие стихи, что он идет за жизнью, но нужно, чтобы художник был немного впереди жизни.

Для нашей правды, повторяю, нам необходима смелость. Актер, который является в первую очередь проводником идей драматурга и режиссера, а во вторую очередь самостоятельным мастером, лепящим то, что мы называем образом, должен быть также абсолютно смелым человеком.

Мне хотелось бы нашу [работу] разделить на два этапа.

Первая публикация. Материал этого выступления предоставлен редакции журнала женой Ф. Эрмлера В. Бакун.

Первый этап — когда актер обязан быть философом, исследователем, ученым.

Если актер играет историческую личность или его персонаж представляет собою определенное явление в истории, то он не имеет права ограничиваться только тем материалом, который ему дан.

Актер должен проверять своего автора. Актер должен быть прежде всего исследователем, работать с первоисточниками, с Лениным. В нашей работе иначе быть не может. Чтоб создать личность, индивидуальность, хороший актер найдет те новые детали, которые автор пропустил.

На первом этапе актер должен быть исследователем, и он обязан для себя решить, верно ли обрисован образ, правда ли это. Если он для себя решил, что это правда, он должен начать искать те средства, которые помогли бы ему доказать правоту образа.

И если актер на первом этапе философ, исследователь и ученый, то на втором этапе он должен стать наивным. Он должен отдать все свои мысли, весь накопленный опыт и знания, всю свою вооруженность сердцу.

Когда он переработал все для себя, начиная от мысли и кончая мизансценой, то выходя перед зрителем, будь то перед киноаппаратом или на театре, он должен начать мыслить сердцем.

Надо смелее искать, обобщать, находить. Пусть это будет сначала очень остро, резко и т. д. Но если актер это проверил, если это объективно правильно, то на втором этапе, когда он найденное поручит сердцу — будет великая правда.

Мы должны почувствовать себя так свободно и хорошо, чтобы забыть о микрофоне и киноаппарате. Иначе говоря, актер не должен становиться в позу перед аппаратом и играть. Аппарат сам будет подсматривать и фиксировать.

Мы очень часто грешили в первой серии тем, что на репетиции все делали очень здорово, а в момент, когда раздавалась команда: «Внимание, снимать!»,— актер начинал играть.

Чаплин в этом отношении тысячу раз прав, когда он говорит, что самое великое искусство в кинематографии — не играть.

Если мы говорим о правде, если мы говорим о смелости, то третий пункт должен стать тоже законным: это — не играть.

Как бы мастерски, как бы хорошо актер не знал свою роль, как только он начинает рисоваться — все получается плохо. Нужно действительно обладать гениальным талантом, чтобы рисовка не была заметной.

Если влезть в душу актера, то играть хорошо — всем пылом, всем сердцем — можно один раз, однажды. Но как заставить актера играть восемь раз одно и то же? Во второй раз, может быть, и проскочит, а в третий раз начинается механическая игра. И только темперамент и волевое напряжение подстегивают актера. Дубли — вредное явление.

Мы должны иметь два аппарата и снимать два плана одновременно. Крупный план и средний, и иметь в запасе второй снимок на случай порчи пленки. Принцип такой: 5 часов готовиться и 15 минут снимать. К сожалению, мы этого не делаем, потому что мы не имеем времени для подготовки. У нас плохо понимается, что кино — это искусство большого масштаба. У нас же все часто сводится только к технике.

Четвертый пункт, совершенно нам необходимый,— это отказаться от фразы: «так было».

Когда нас начинают критиковать, мы говорим: «Так было»,— или: «Так было в жизни». Мне кажется, что это преступление со стороны художника. Таким образом он хочет уйти от ответственности. Это неумение защитить свою точку зрения, когда выдвигается аргумент: «так было». Я бы хотел, чтобы в нашей работе этого не было.

Я позволю себе выдвинуть еще один тезис. Я бы хотел поставить вопрос о социалистическом реализме.

Я не буду говорить, почему нам вреден натурализм. Это явление метафизического, застойного порядка и т. д.

Наш коллектив взялся за тему, которую можно было бы охарактеризовать так: возможно или невозможно построить социализм в од-

ной стране. Во второй серии мы пытались показать развитие, рост, победу социализма, художественно обозначить программу нашей партии — для народа, во имя народа, с народом. И другую программу: люди, которые не верили в возможность построения социализма, люди, ставшие в оппозицию,— куда они зашли.

Я думаю, что каждое наше движение, каждое наше дело, каждый элемент актерского мастерства, вплоть до отдельной реплики, нужно рассматривать сквозь призму определяющего понятия нашего времени — к о м м у н и з м!

Если актер поставит себе целью показать героя нашей современности, в частности Шахова и его друзей, то надо уметь думать на основе тех научных данных, которые выработали Маркс и Ленин,— видеть движение вперед.

К чему? Во имя чего?

Мне казалось, что во всем том, что мы делаем и творим, будь то трактор, постройка дома или ателье мод, во всем, всегда и везде все деяния должны высвечиваться, проясняться и возвышаться этим словом — к о м м у н и з м.

Есть этап, движение, ступенька, ведущая к чему-то большому, что мы строим — к к о м м у н и з м у.

Мне казалось, что если это слово не страфаретить, если это слово не сделать лишь лозунгом, который будет проставляться в разговоре, а если его понять, почувствовать глубоко, хранить в своем мозгу и в своем сердце, это великое, святое слово к о м м у н и з м, это и будет социалистический реализм.

Мне кажется, что это будут романтизированные вещи, романтика, без которой социалистический реализм не может быть полным. Это значит, что человек будет заглядывать в будущее и иногда, может быть, неосторожно, преждевременно, но пытаться шагать вперед.

Если бы этот четвертый пункт тоже был нами принят, осознан и стал бы нашим родным, то тогда, мне кажется, здесь была бы и правда.

Здесь, в четвертом пункте, заключается и смелость, и, если говорить об актере, это будет не игра, а мышление.

И мне хотелось бы в нашей картине играть не сюжет, а мысль. Мы пытались в каждом эпизоде вести двойную линию. Например сюжет детективного порядка связать с философией наших дней.

Пятый пункт связан с четвертым. Часто можно наблюдать следующие вещи: идет картина «Х», народ смотрит эту картину неоднократно. От всего сердца, из глубины его, как говорится, награждает картину бурными аплодисментами. И мастер, в кавычках или без кавычек, думает, что он достиг цели.

Я утверждаю, что большинство кинематографических лент получает аплодисменты не за мастерство, не за мысль художника, не как произведение искусства, а за те события, за те значительные образы, которые мы научились как-то показывать.

Он, зритель, аплодирует героям, аплодирует стране, а не художнику. Аплодирует великим потрясениям, которые мы как-то отражаем на экране. Тут я уже не говорю, что «мне кажется», а утверждаю, что каждое произведение искусства должно быть настолько величественно как произведение искусства, чтобы в этом произведении аплодировали стране через искусство.

Иначе говоря, я бы хотел видеть такой характер, титанический образ, и такие образы будут, я в этом не сомневаюсь.

Я хотел бы, чтобы мы в своей картине добились этого хотя бы на 50 процентов в тех местах, где есть основание, заложенное в сценарии, чтобы мы не стали агитпропщиками. Агитпроп — это не искусство.

Я хочу правды. Я хочу смелости. Пусть мы сделаем ошибку, пусть нас за ошибку ударят.

Я предпочитаю лучше быть побитым, пытаясь делать нужную, но неполучившуюся вещь, нежели тихонечко, мирно коптиться.

Я хочу своими делами, как боец на фронте, прославлять нашу страну. Она мне многое дала.

В нашей картине я хочу попытаться отойти от установившихся традиций — ломать круп-

ные планы, ломать несуразный монтаж, когда кадры начинают чрезмерно мелькать и мучать зрителя.

Сейчас, во второй серии я хочу снимать иначе. Я хочу дать актеру играть сцену полностью, не разрывая ее в монтаже, не останавливая актера, не прерывая сцены. Это будет трудно, но результат будет лучший. Весьма возможно, что мы будем репетировать полторы смены. Вы, актеры, устанете, вы будете недовольны, но зато в течение пятнадцати минут мы все отснимем.

Мне хочется, чтобы я соблюдал основные законы кинематографии — монтировать не целыми кусками, а монтировать кадры, то есть построить так мизансцену, чтобы мы имели и крупный снимок, и средний, и общий план. Мы хотим ввести это в принцип. Это стилистически необходимо.

Поскольку у нас сценарий построен главным образом на тексте, то и непрерывность сцены является совершенно необходимой. Нельзя мысль прерывать. Когда идет скачок от среднего плана к общему, я не говорю уже о скачке от крупного плана к среднему, мы, сами того не понимая, физиологически раздражаем зрителя. Актеру будет гораздо легче провести всю сцену от начала до конца, чем сниматься то средним планом, то общим, то крупным. В результате этого получается игра.

Смелость должна охватить не только мысль, но и технически нужно быть смелым.

Я очень прошу вас, товарищи актеры, подумать над сказанным мною словом — к о м м у н и з м. Я уже говорил, что актер — это философ, исследователь, ученый. Он должен перестать думать о себе — красив ли он или некрасив, хорош или нехорош. В этом доверьтесь мне. Я не позволю оставить на экране некрасивого актера.

Суть режиссуры в том и заключается, чтобы, не навязывая своей мысли, по беспроволочному телеграфу передавать в мозг и сердце актера то, что надо, затем предоставить ему самому все это нести. Моя задача только сказать: «Савелий Миронович, очень глаза ты растопырил, на экране будет плохо, сделай их меньше»,— но его внутренний мир я нарушать не буду.

Если мы над этим хорошенько подумаем и почувствуем, то мы многое можем сделать.

В нашей картине мы не будем гнаться за дешевыми «эффектами», не будем гнаться за очень звонкой фразой, это не то, что нужно. Пусть фраза будет простая, спокойная, но мудрая. Я горд и счастлив, что я в этом сценарии нашел это. В заключение прошу вас подумать над пятью пунктами, о которых я говорил. Пусть каждый из вас начнет искать свои участки, а я думаю, их каждый найдет, и у нас тогда все заиграет по-иному.

Эти несерьезные, несерьезные фильмы

Эльдар Рязанов

Режиссер Эльдар Рязанов, семнадцать лет назад дебютировавший в художественном кинематографе фильмом «Карнавальная ночь», с тех пор остался верным жанру комедии. «Девушка без адреса», «Человек ниоткуда», «Дайте жалобную книгу», «Гусарская баллада», «Берегись автомобиля», «Зигзаг удачи», «Старики-разбойники» — все это комедийные ленты, в каждой из которых режиссер искал новые возможности освоения этого трудного жанра.

Мы публикуем раздумья Э. Рязанова о своем творческом пути, о путях современной комедии.

Дело случая

В кино я попал случайно. Я хотел стать моряком и послал запрос в Одесское мореходное училище. Шел сорок четвертый военный год. Почта работала плохо. Время летело, а ответа не было.

И однажды, помню это как сейчас, я встретил на улице одного из выпускников, с которым вместе получал аттестат зрелости. Я спросил:

— Куда ты поступаешь?

Он сказал:

— Во ВГИК.

— А что это такое?— поинтересовался я.

Он ответил:

— Это институт кинематографии.

— А-а-а?!!— я был несколько обескуражен, потому что никогда в жизни не слышал о существовании такого института.— И на какой факультет ты хочешь поступать?— продолжал я допрос.

Он объяснил:

— На экономический. Я буду организатором производства.

— Кем? Кем?

Он предложил:

— Я еду сейчас в институт. Хочешь, поедем со мной, ты там все посмотришь.

Сказано — сделано. Мы сели в трамвай и поехали во ВГИК.

Там я познакомился с программой приемных испытаний. Для того, чтобы поступить на операторский факультет, надо было уметь фотографировать и представить свои снимки. Фотографировать я не умел, фотоаппарата у меня никогда не было.

На художественный факультет тоже требовалось подать собственные работы: графику, живопись, рисунок. Я в жизни не нарисовал ничего, поэтому этот факультет тоже отпадал.

Актерский факультет. Здесь необходимо было читать стихи, басню, отрывок из прозы, играть какие-то этюды.

Я никогда не участвовал в самодеятельности и в глубине души твердо знал про свою актерскую бездарность.

Факультет экономический, на который поступал мой знакомый, меня не интересовал.

Оставался режиссерский факультет. Поступая на режиссерский, как будто бы ничего конкретно уметь было не нужно: ни фотографировать, ни рисовать, ни играть. Требовались,

правда, литературные труды абитуриента. А они как раз имелись: я, как подавляющее большинство юношей, писал стихи. И я понял, что надо подаваться на режиссерский факультет. Годик перебьюсь, за это время сумею списаться как следует с Одессой, выясню условия приема, чтобы на будущий год поступить в мореходное училище.

Все было решено, я поехал домой, взял свои документы, аттестат, тетрадочку стихов и отвез в приемную комиссию ВГИКа.

При подаче документов оказалось, что я выбрал факультет, где толпилось двадцать пять претендентов на одно место. Двадцать пять! И сейчас и тогда такой конкурс считался огромным.

Первый вступительный экзамен — рецензия на фильм, название которого мы должны были узнать только в просмотровом зале. Им оказался «Депутат Балтики» режиссеров А. Зархи и И. Хейфица.

Фильм мне понравился чрезвычайно. Но в своей рецензии, написанной по школьным образцам, я толком не смог объяснить, что же именно мне понравилось.

Поставили мне за эту работу тройку.

Второй экзамен назывался загадочно: «Письменная работа». Мы пришли в институт, нас заперли в аудитории. На каждом столе лежал распечатанный на машинке рассказ А. Чехова «Жалобная книга». Как известно, этот рассказ состоит из записей, оставленных проезжающими пассажирами в вокзальной жалобной книге: «Подъезжая к сией станции, любуясь на природу, у меня слетела шляпа. И. Ярмонкин», «А жандармиха ездила вчера с буфетчиком Костькой за реку. Не унывай, жандарм». «Прошу посторонних записей в книге жалоб не делать. За начальника станции Иванов-седьмой». «Хоть ты и седьмой, а дурак»— и т. д. Задание заключалось в следующем: на свой вкус выбрать три любых записи и охарактеризовать людей, которые их оставили. Следовательно, нужно было создать три литературных портрета.

Я умел писать стихи «под Маяковского», «под Есенина», «под Надсона», улавливая литературную манеру того или иного поэта. Я понял, что сейчас мне нужно сочинить рассказы «под Чехова». Я сообразил также, что хорошо, если эти три новеллы будут разными по форме. Одну новеллу я написал, как письмо, другую, как отрывок из дневника, а третью, как рассказ от автора. Я постарался максимально соблюсти чеховскую интонацию, чеховскую манеру письма, чеховский язык. Очевидно, мне это в какой-то степени удалось: я получил пятерку.

Наконец, оставалось главное — собеседование! Про этот экзамен в институте ходили легенды. На собеседовании могли спросить о чем угодно, про кого угодно, как угодно. Главная задача приемной комиссии — застать абитуриента врасплох, поставить его в безвыходное положение и посмотреть, как он будет выпутываться.

Для этого экзамена требовалось также приготовить отрывок из прозы, стихотворение, басню и прочесть их с художественным, артистическим мастерством.

На собеседовании могли заставить сыграть актерский этюд на любую тему, попросить спеть, станцевать, походить на руках...

Первый вопрос мне задали довольно абстрактный:

— Скажите, что вы читали?

Я как-то растерялся, оробел и, наверное, поэтому ответил нахально:

— Ну, Пушкина, Лермонтова, и вообще я для своего возраста читал много.

В комиссии почему-то засмеялись. Потом меня спросили, помню ли я картину Репина «Не ждали». Поскольку Репин был одним из немногих художников, которых я знал в то время, я ответил с гордостью, что «да, помню».

— А сколько человек на ней изображено?

Я начал вспоминать и сказал — шесть. Теперь я понимаю, что таким образом проверяли мою зрительную память. Я ошибся ненамного. Оказывается, там нарисовано семь человек. Об одной фигуре, которая выглядывает из-за двери, я забыл.

Потом мне проиграли музыкальную пьесу и спросили, какие зрительные образы я представляю, слушая эту музыку. Честно говоря, я не представлял себе никаких образов. Но я

понимал, что если отвечу правду, они сразу же поймут, что я совершенно не музыкален, а это надо скрыть. Поскольку музыка была громкая, я сообщил комиссии что-то очень банальное: корабль на море, который несется, лишенный управления, по воле волн и т. д. и т. д.

Мой ответ, видимо, пришелся не по вкусу, и Г. М. Козинцев, предчувствуя, что со мной придется расстаться, решил дать мне еще одну последнюю попытку.

— Ну, хорошо,— сказал он усталым голосом,— сочините нам, пожалуйста, рассказ, кончающийся вопросом «который час?».

Воцарилась зловещая пауза. Я понимал, что время идет, и я произвожу невыгодное впечатление. Чтобы как-то оттянуть развязку, я спросил:

— Не обязательно смешное?

Мне сказали:

— Пожалуйста, что хотите.

И я принялся сочинять, еще не зная, чем кончу. Я представил себе лестницу, где жил на пятом этаже в доме без лифта, и начал:

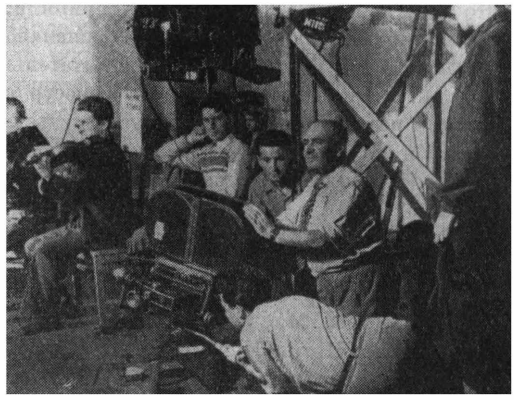
— Вот, по обшарпанной лестнице на пятый этаж поднимается почтальон. Лифт не работает, потому что война. Почтальон поднимается. Он запыхался. Он уже немолодой человек. Он позвонил в дверь. Вышел старик. Почтальон вручил ему письмо. Старик посмотрел на это письмо: на обратном адресе значилась полевая почта, где воевал его сын. Но письмо было написано чужой рукой. Старик взял письмо и вернулся в комнату. В комнате сидела старуха. Он сказал:

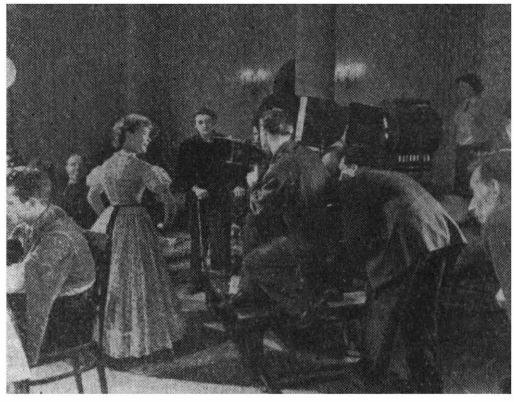
— Письмо пришло!

Старик вскрыл письмо и прочитал, что их сын погиб смертью героя. Он выронил письмо и спросил:

— Который час?..

... Потом мне задавали еще какие-то вопросы. Комиссия нападала, я отбивался как мог, с ужасом ожидая, что меня попросят исполнить актерский этюд или прочитать стихи. Но, по счастью, все обошлось. Очевидно, я им надоел, и они сказали: «Ну, ладно, вы свободны». Меня отпустили, поставив за собеседование тройку.





«Карнавальная ночь». Рабочие моменты съемок

Это была победа, потому что меня приняли. Правда, приняли условно. «Условно» означало следующее: меня берут как бы на испытательный срок. Если я окончу первый семестр с хорошими результатами, то останусь учиться. Если же я получу плохие отметки по специальности, то меня в середине зимы вышвырнут на улицу.

Институт меня принял условно, да и я в него тоже поступил довольно условно. Благодаря цепи случайностей, я оказался студентом первого курса. Мне не исполнилось еще и семнадцати лет. И, говоря откровенно, я совершенно не был подготовлен к учебе во ВГИКе.

Я был самым молодым на курсе. Меня окружали люди, мечтавшие о кинорежиссуре с давних пор. По сравнению с ними я был абсолютно невежествен и не знал про кино ровным счетом ничего. Если говорить о старте, я находился в крайне невыгодном положении. Мне пришлось взять сразу стремительный темп для того, чтобы постараться догнать своих однокашников, которые были и взрослее меня и обладали жизненным опытом — ведь многие из них пришли с фронта.

Я был открыт для любых знаний, для любых впечатлений, для любых теорий. Из меня можно было вылепить любую фигуру, которую захотел бы создать мастер — так назывался педагог, ведущий курс.

Наш курс набирал и вел Григорий Михайлович Козинцев. Он был уже классиком советской кинематографии. Его творчество мы изучали по истории кино. Он являлся одним из авторов знаменитой трилогии о Максиме, одним из создателей ФЭКСа (фабрики эксцентрического актера). Фильмы ФЭКСа гремели еще в двадцатые годы. Козинцев — знаменитый шекспировед, театральный режиссер, педагог — казался нам человеком почтенного возраста. И только потом мы поняли, что в то время ему было всего-навсего тридцать девять лет.

Козинцев учил нас довольно своеобразно. Во-первых, он жил в Ленинграде, а ВГИК, как известно, находится в Москве. Во-вторых, он снимал картины и был занят. Но примерно два-три раза в учебный год он выбирал несколько дней и приезжал в институт. В эти дни нас освобождали от всех лекций и семинаров, и мы занимались только режиссурой.

На самом первом занятии Григорий Михайлович сказал:

— Я вас буду учить думать. А если вам удастся научиться думать, то до всего остального вы доберетесь сами, своим собственным умом.

Сейчас я понимаю, что этим заявлением Григорий Михайлович взвалил на себя бесконечно сложную задачу.

Уезжая в Ленинград, Григорий Михайлович оставлял нам задания по режиссуре, а когда возвращался, мы показывали ему то, что приготовили.

Всесторонне образованный, остроумный Козинцев в своих оценках был очень точен, всегда ухватывал суть недостатка студенческой работы. Помню одно из первых заданий Г. М. Козинцева. Мы знакомились с материалом и писали документальные очерки — кто о пожарной команде, кто о морге, кто о больнице, кто о заводе. Я выбрал скорую медицинскую помощь. На основе собранного материала каждый из нас написал новеллу. Я сочинил сюжет, который очень меня увлекал: «Молодой танцор наконец получает главную роль в балетном спектакле. Он долго репетирует, и на премьере у него огромный успех: цветы, овации, много раз вызывают и т. д. А в это время где-то в каморке старого дома больная мать ждет сына к ужину, который она приготовила по случаю премьеры. Здесь же на столе лежат купленные ею на рынке у спекулянтов новые полуботинки — подарок в честь премьеры сына.

И вот танцор, раскланявшись и переодевшись в плохонький костюмчик и пальтишко, заспешил домой. По дороге он так торопился, что попал под трамвай, и ему отрезало обе ноги. А дома на столе его ждали новые полуботинки...»

Все это было написано абсолютно серьезно, без тени пародии. Мне казалось, что когда я буду читать рассказ, все мои сокурсники зарыдают от сочувствия бедному и несчастному танцору. Но почему-то этого не произошло.

Очевидно, и другие мои сочинения не при-

водили Г. М. Козинцева в восторг. Терпение его иссякло, и в конце второго года обучения он мне сказал:

— Знаете, дорогой Элик, нам все-таки придется с вами расстаться. Мы вас отчисляем из института. Вы слишком молоды.

Я был в отчаянии.

— Когда вы меня принимали,— возразил я,— я был на два года моложе. Вы могли бы это заметить тогда.

Козинцев озадаченно почесал затылок:

— Тоже верно,— согласился он.— Что ж поделаешь! Черт с вами, учитесь.

Нетрудно догадаться, что к этому времени я совершенно забыл о том, что когда-то мечтал стать моряком, и мне очень хотелось учиться в Институте кинематографии... После окончания института все мы, ученики Козинцева, продолжали поддерживать с Григорием Михайловичем теплые, сердечные отношения.

Он всегда оставался для нас учителем. Он следил за нашими судьбами, писал нам письма, где разбирал достоинства и недостатки наших лент. Мы всегда знали, что в Ленинграде живет строгий, но добрый судья наших произведений. И когда в мае 1973 года Григорий Михайлович скончался, каждому из нас показалось, что какая-то «отцовская нить», связывающая нас с собственной молодостью, оборвалась. Несмотря на то, что все мы уже немолоды, у каждого из нас возникло ощущение «сиротства».

Однажды осенью сорок шестого года на четвертый этаж с трудом поднялся и, задыхаясь, вошел в аудиторию очень старый, как нам казалось тогда, человек. (Через два года, когда его не стало, мы с изумлением узнали, что он умер всего-навсего пятидесяти лет от роду.) Это был Эйзенштейн. Тот самый Сергей Эйзенштейн, живой классик, чье имя уже было овеяно легендой. Он пришел читать нам теорию режиссуры.

С Эйзенштейном у нас сразу же установились очень простые отношения. Он разговаривал с нами как с равными. В нем не чувствовалось никакого превосходства, никакой фанаберии. Он не пытался подавлять своей эрудицией. Кстати, поистине колоссальной. Этот всемирно известный человек был настолько прост, что чувствовал себя среди нас, как среди сверстников, как среди своих единомышленников. Несмотря на больное сердце, Сергей Михайлович был необычайно подвижен, легок, весел, часто острил. И никто не испытывал перед ним ни неловкости, ни смущения. Мы его очень любили и встреч с ним ждали.

Иногда занятия по режиссуре мы проводили на квартире Сергея Михайловича. Эйзенштейн любил, когда студенты приходили к нему домой. Его маленькая трехкомнатная квартира в доме на Потылихе (дом этот снесен) была сплошь заставлена книжными полками. Не оставалось ни одного квадратного сантиметра, не заполненного книгами. Они были во всех комнатах, в коридоре, в ванной, даже в туалете.

Целую стену занимали тома с автографами, подаренные ему авторами. Чаплин, Синклер, Драйзер, Джойс, Цвейг, весь цвет литературы и искусства XX века был представлен на этой книжной полке.

Я много раз бывал у него дома и совершал в его библиотеке увлекательные экскурсии — в эпоху Возрождения, во французский импрессионизм, в древнегреческое искусство. Именно Эйзенштейн научил меня понимать красоту живописи и привил любовь к ней.

Благодаря Сергею Михайловичу я пристрастился к собиранию книг. Это были, конечно, в буквальном смысле попытки с негодными средствами, потому что, кроме стипендии, я ничего на книги потратить не мог. Но тем не менее, Сергей Михайлович таскал меня по букинистическим магазинам, знакомил с букинистами, открывал передо мной мир старых книг, редких изданий — мир удивительно интересный.

Эйзенштейн, понимая, что мне трудно покупать книги, совершал поступки, которые знающим его людям покажутся неслыханными — он дарил мне книги. Для Эйзенштейна подарить книгу было равносильно подвигу. До сих пор у меня хранятся монографии о Тулуз Лотреке, о Домье, о Дега с дарственными надписями режиссера. Но

больше всего я ценю сценарий «Ивана Грозного». Эйзенштейн преподнес мне его в 1947 году в ноябре месяце и сделал такую надпись: «Какой год! 800 лет Москвы, 30 лет революции и 20 лет Эльдару!»

Между тем моя учеба двигалась по-прежнему неважно. Летом 1947 года все студенты нашей мастерской работали в Ленинграде у Г. М. Козинцева, который снимал фильм «Пирогов». Мы были практикантами и выполняли в съемочной группе самые разные поручения. Первое же задание (я должен был раздобыть обезьянку для эпизода с шарманщиком) я с блеском провалил. После этого я провалил и ряд других поручений, потому что не смог достать еще какие-то аксессуары, необходимые для съемки. В наказание меня не допустили к работе с массовкой, со вторым планом, которую в виде поощрения доверили моим расторопным товарищам.

Вообще в кино по сей день существует заблуждение, что ассистент, способный достать из-под земли все что надо, проявит себя и хорошим режиссером, словно он сумеет извлечь из-под земли даже талант. Мне кажется, что это неправильно. Умение достать — принадлежность другой профессии — администратора.

Наконец настало время, когда нам дали возможность испортить какое-то количество пленки. Я решил экранизировать юмористический рассказ Карела Чапека «Покушение на убийство».

Суть рассказа, напомню, в следующем: пожилой советник, благополучный человек, сидит вечером дома у окна. Вдруг раздается выстрел. Пуля с улицы впивается в стенку рядом, буквально в двух сантиметрах от его головы. Советник вызывает по телефону полицейского инспектора. Налицо покушение на убийство. Инспектор задает вопрос: кто же мог это сделать? Нет ли у советника врагов, людей, которым он причинил какое-нибудь зло? Советник вспоминает свою жизнь, и выясняется, что он, казалось бы, безобидный человек, принес много бед самым разным людям.

На роль советника требовался актер солидной комплекции и в возрасте. Всех своих сверстников, учившихся на актерском факультете, я отмел. С. Бондарчук казался мне немножко мрачноватым, я опасался, что в нем не хватит юмора. С. Гурзо был озорным мальчишкой, В. Тихонов — слишком красив. Выбор пал на моего знакомого, студента текстильного института. Об его актерских спо-

«Карнавальная ночь»

собностях я не имел представления, но он очень подходил внешне. Он был толст и лыс. Усы, которые он отрастил, как мне казалось, достаточно старили его. Я решил, что вот этот смешной толстяк и годится на главную роль.

Я надел на него пижаму и долго хохотал прежде чем начать съемку. Студент-текстильщик играл с большим подъемом. Когда раздавался выстрел, он ложился на пол и полз через всю декорацию по полу, не щадя пижамы, к телефону, чтобы вызвать полицейского инспектора. При этом мой друг текстильщик старательно пыхтел. Казалось, будто рвать текстиль было его главной, любимой профессией.

Во время просмотра фильма почему-то никто не смеялся. Г. М. Козинцев спросил:

— Этот человек, который играет главную роль, он что, артист?

— Нет,— сказал я,— это студент текстильного института.

Козинцев вздохнул:

— Ну понятно, почему у нас так туго с мануфактурой.

После этого последовала блистательная лекция Григория Михайловича о том, что художник должен воспитывать в себе чувство стыда. Я многое понял тогда и, в частности, то, что нельзя смешить любыми средствами, что вообще не все средства воздействия хороши, что художник должен быть очень разборчивым. И еще один вывод я сделал тогда: я никогда больше не буду снимать комедию!

В те годы в нашем художественном кино выпускалось все меньше и меньше фильмов. Шесть фильмов, пять, четыре, три. Мы уже перешли на четвертый курс и понимали, что в художественной кинематографии нас ждет в лучшем случае работа ассистентов. Шансов выбиться в режиссеры и получить самостоятельную постановку не было практически никаких.

На четвертом курсе у нас появились новые педагоги — режиссеры А. Згуриди и А. Ованесова, известные мастера научно-популярного и документального кино. Нам предложили на выбор специализироваться по документальному, научно-популярному или художественному фильму. Учитывая все обстоятельства момента, я перешел к А. Ованесовой в мастерскую документального фильма.

Прикрываясь здравым смыслом, я совершил, конечно, компромисс, сделку со своей совестью, чего, как я знал, художник делать не должен. Однако потом выяснилось, что уход на хронику оказался очень полезен. У меня появилась неограниченная возможность знакомиться с жизнью во всех ее проявлениях.

Дипломный фильм я задумал вместе с сокурсницей Зоей Фомпной. Нам хотелось снять кинематографическую поэму о московских студентах, о Москве. Мы стремились пронизать фильм светлой лиричностью, окрасить его своим личным отношением: ведь рассказывая о студентах, мы рассказывали и о себе. Фильм «Они учатся в Москве» явился нашим прощанием с юностью, с лучшими годами нашей жизни, он был во многом автобиографичен.

Зоя Фомина и я являлись авторами всех компонентов дипломного фильма (кроме операторской работы). Начиная от замысла и сочинения сценария до монтажа, подбора музыки и стихотворного дикторского текста.

Во время съемок мы работали и за директора картины, организуя каждую съемку, выполняли функции помощника оператора, таская штативы и аккумуляторы, и занимались своими прямыми обязанностями — режиссерскими и ассистентскими. Поиски героев очерка, выбор мест съемки, раскадровка эпизода, установка каждого кадра, работа с «артистами» и со вторым планом, мизансценическое решение сцены —вот тот объем, с которым мы столкнулись в своей первой самостоятельной работе.

Видимо, на фоне целого ряда казенных, штампованных хроникальных лент того времени наш очерк подкупал какой-то свежестью, молодым задором, непосредственностью. Государственная экзаменационная комиссия постановила выпустить наш дипломный киноочерк «Они учатся в Москве» на большой экран, но это решение так и осталось на бумаге.

Мы получили дипломы с отличием. Предсе-

датель ГЭКа замечательный режиссер Сергей Васильев сказал:

— До встречи на экранах страны!

Но в то время проникнуть на экран было очень, очень и очень трудно.

Как я украшал действительность

Итак, я стал режиссером-документалистом. За пять лет работы на хронике мне довелось увидеть многие интереснейшие места нашей страны. Я был на Сахалине, на Камчатке, на Курильских и Командорских островах, плавал на китобойной флотилии, запечатлел работу краболовов в Охотском море, прославлял нефтяников Кубани и железнодорожников, обслуживающих Октябрьскую железную дорогу. Я снимал детей и спортсменов, рабочих и писателей, рыбаков и пограничников, ученых и оленеводов. Перечислить всех людей, с которыми я встречался, которых узнал, с которыми подружился или поссорился, невозможно. Это был период стихийного накопления жизненного материала.

Хроника — искусство особого рода. Она способна так запечатлеть подлинное событие, жизненный факт, что никакое игровое кино, никакой художественный вымысел не смогут сравниться с этими кадрами. Особенно это относится к событиям, связанным с великими народными потрясениями, с явлениями крупного исторического масштаба. Мы знаем, например, что во время войны около двухсот кинодокументалистов находились в армии, на фронтах. Они создали военную кинолетопись. С каким волнением смотрим мы и сегодня эти кинорепортажи, снятые на передовой линии фронта, в тылу врага, в партизанских отрядах.

Но я пришел в кинохронику в мирное время, когда страна уже в основном залечила раны и шла нормальная трудовая жизнь. К сожалению, в то время искусство репортажной съемки отошло на задний план, и, наоборот, во всю расцвел метод инсценировки и так называемого «восстановления факта».

Естественно, что и я отдал дань этому «направлению». Снимая фильм «Нефтяники Кубани», я покрасил фасад магазина, чтобы он выглядел на экране новеньким и красивым. У одного нефтяника, героя фильма, в квартире стояла неважная мебель. Зато у соседа мебель была хорошая, но он не был героем труда. Вместе с оператором я перетащил эту хорошую обстановку к герою нашего фильма. Не скрою, чувство стыда, воспитанное во мне еще в институте, давало о себе знать. Наверное, поэтому я совершал эти манипуляции под покровом ночи, чтобы не видели окружающие...

В 1954 году мне и режиссеру Василию Катаняну, моему однокашнику и другу, предложили сделать фильм об острове Сахалин. Мне всегда нравились люди необычные, события из ряда вон выходящие, где проявлялись незаурядные качества людей, их мужество, воля, самопожертвование, дружба, и поэтому я с удовольствием взялся за эту работу.

Приехав на остров и осмотревшись, мы узнали, что здесь год назад в море рыболовецкое судно было затерто льдами. На помощь рыбакам поспешили самолеты, на парашютах команде корабля сбрасывали мешки и ящики с продуктами, взрывчатку, письма родных. Взрывами рыбаки проложили себе дорогу во льдах и вышли в чистые воды, на свободу. Было решено, что такой эпизод — находка для фильма. Но поскольку подобные истории случаются не каждый день, нужно воспользоваться методом «восстановления факта», то есть инсценировать эпизод с судном и заснять его.

Будучи режиссерами молодыми, энергичными, мы принялись за организацию съемок. На рыбацкое судно (конечно, другое, не то) сел оператор, и оно отправилось в океан искать льды.

Первым делом кинооператор попросил рыбаков не бриться. Несколько суток искали и наконец нашли большое ледяное поле. Корабль добровольно втерся в самую его середину.

В Южно-Сахалинск радировали, что первая часть операции выполнена благополучно: судно затерлось во льды. После этого на двух самолетах наша киногруппа отправилась к ме-

сту происшествия. Предполагалось, что с одного самолета кинооператор снимет общий план льдов и все спасательные операции; с другого — сбросят мешки и ящики на парашютах.

Мешки и ящики, естественно, набили опилками, так как продуктов на корабле было вдоволь. Но чтобы оправдать перед зрителем кадры, которые первый оператор снимет на судне, требовалось показать, что с парашютом на лед спустился и сам кинооператор. Сбрасывать человека на льдину, которая дрейфовала в море, было опасно, и поэтому мы нашли другой выход.

У портного в Южно-Сахалинске мы купили манекен. Купили на свои деньги, так как сметой эти расходы не предусматривались. Одели манекен в казенный полушубок, привязали валенки, прицепили парашют. Теперь кукла кинооператора была готова к выполнению задания.

Когда мы подлетели к ледяному полю, то увидели в середине черную точку — маленький кораблик, затерянный во льдах. Так как дубли делать было нельзя, потому что кукла у нас была только одна и парашют тоже один, все было организовано довольно четко. По рации наладили двухстороннюю связь. По команде операторы включили кинокамеры, и с самолета выбросили манекен на парашюте.

А дальше в монтаже эпизода следовали кадры, снятые оператором, который с самого начала находился на корабле. Подразумевалось, что сразу же после приземления на льдину, оператор начал снимать. Небритые рыбаки приветливо махали руками самолету бежали к ящикам и мешкам, вскрывали их, доставали продукты, спирт, консервы, письма.

Самолеты улетели, и оператор Леонид Панкин на корабле заканчивал съемки. Он снял, как в лед заделывают взрывчатку, взрывают траншею во льду, как рыбацкий сейнер выходит в океан.

Получился эффектный эпизод о взаимовыручке, взаимопомощи летчиков и моряков, в документальности которого никто не усомнился. Так что «лакировать действительность» оказалось непростым делом, оно тоже требовало своего «мастерства».

На Дальнем Востоке я вместе с китобоями охотился на китов; бродил по тундре с геологами и оленеводами; тонул на краболовном разведчике; поднимался в кратер вулкана с вулканологами; вместе с пограничниками преследовал нарушителей границы.

Дальневосточные экспедиции были счастливыми периодами моей жизни на хронике.

Каждодневная же работа над киножурналами и выпусками новостей невольно толкала к стереотипности мышления. Я чувствовал, что постепенно утрачиваю свежесть взгляда на явления, начинаю думать штампами. Готовые рецепты, годящиеся на все случаи жизни, стали очень часто подменять творческие поиски.

И я понял, что надо уходить из кинохроники в художественное кино.

Перемена адреса

В пятьдесят четвертом — пятьдесят пятом годах правительство приняло решение резко увеличить количество фильмов, выпускаемых нашей кинематографией. Если в пятидесятом, пятьдесят первом годах у нас ежегодно выходило всего пять-шесть фильмов, то теперь встала задача производить сто-сто двадцать кинокартин в год. И тут выяснилось, что создать такое огромное количество художественных фильмов невозможно, потому что не хватает кадров режиссуры.

На «Мосфильм», «Ленфильм» и другие студии в режиссуру стали приходить новые люди. Это были театральные постановщики, режиссеры, работавшие в кинохронике, художники, актеры, драматурги.

Я тоже хотел попробовать свои силы в художественном кино, но не очень понимал, как к этому подступиться.

Хотя наш фильм «Остров Сахалин» поехал на фестиваль в Канн, что являлось для молодых режиссеров большой честью, надо было начинать с самого начала. И на этот раз на помощь мне пришел случай.

Однажды, разговаривая с известным кино-

режиссером-документалистом Леонидом Кристи, я пожаловался ему на то, что на хронике мне стало неинтересно работать. Л. Кристи сказал:

— У меня есть прекрасная идея. Сергея Гурова (это тоже известный режиссер-документалист) пригласили на «Мосфильм» сделать фильм-ревю о художественной самодеятельности ремесленных училищ. Гуров недавно перенес инфаркт, он не очень хорошо себя чувствует, ему нужен молодой, энергичный напарник. Я поговорю с ним о вас.

И действительно, Кристи, не откладывая в долгий ящик, сразу же поговорил с Гуровым. Эта идея Гурову понравилась, он в тот же день поехал на «Мосфильм» и назвал мою кандидатуру дирекции. И уже назавтра меня пригласили на студию и предложили поставить совместно с режиссером Гуровым фильм «Весенние голоса».

Так я попал на «Мосфильм». Этот поворот в моей судьбе произошел буквально за два дня.

Ревю «Весенние голоса» оказалось идеальным вариантом для перехода от документального кино к художественному. В жанре этого фильма были заложены элементы того и другого видов кинематографа. Я мог работать, опираясь на опыт режиссера-документалиста, и осваивать то, что являлось для меня новым.

С первого же дня работы над фильмом «Весенние голоса» навалилось огромное количество дел, проблем, сомнений. Беспрерывно нужно было отвечать на десятки разнообразных вопросов.

«Какой ритм этого эпизода? Когда происходит действие — днем, вечером, ночью? Каким воспользоваться объективом? Как покрасить деревья? Что поставить на стол? Какую артистку пригласить на эпизод?»

Эти проклятые главные слова в искусстве: «как, какой, какое, в какой мере?»

Я вскоре понял, что снять художественный фильм — значит, ответить на все вопросы, которые вам будут задавать ассистенты, гримеры, операторы, реквизиторы, бутафоры, декораторы, артисты. Все они подвергали меня перекрестному допросу, готовые тут же выполнить мои распоряжения. Но я-то понимал, что многие из этих людей работали на своем веку с Эйзенштейном и Пудовкиным, с Пырьевым и Довженко, с Роммом и Райзманом. И в их глазах я всегда читал один-единственный, главный вопрос, который, конечно, они никогда не произнесут вслух: а какой ты режиссер? И режиссер ли ты на самом деле?

Я не раз вспомнил добрым словом кинохронику. Кинохроника воспитала во мне умение мгновенно ориентироваться в неразберихе событий, молниеносно принимать творческое решение, тут же мысленно составлять монтажную съемочную фразу, давать задание оператору, находить наилучшую точку для съемки. Кинохронике противопоказаны долгие размышления. Событие всегда развивается во времени и пространстве. Его нельзя ни задержать, ни остановить. Не успел снять — разводи руками: событие кончилось, все ушли, и ты потерпел фиаско. Хроника научила меня быстро, мгновенно отбирать детали, подчинять их главному, соразмерять эти детали с основной мыслью. Ведь хроникер никогда не знает заранее подробностей, они обнаруживаются только на съемке, возникая неожиданно, сразу, на глазах...

Если же говорить о методологии работы в художественном кино, то здесь, на мой взгляд, существует в основном два типа режиссеров. Одни очень тщательно и серьезно готовятся к съемке заранее. Полностью, до мелочей продумывают сцену и уже потом, в павильоне стараются ни на йоту не отходить от намеченного режиссерского плана: ни в работе с актером, ни в точке съемки, ни в мизансцене, ни в том, в какой последовательности снимаются кадры.

Но ведь зачастую на съемке возникает нечто не предусмотренное заранее, то живое и яркое, мимо которого нельзя пройти. И если режиссер, выстроив заранее план съемки, подчинит это новое своей схеме, то результат почти наверняка не будет плодотворным.

Есть и другие режиссеры. Они приходят в павильон, не отягощенные предварительными раздумьями. Они не знают, куда их поведет

«вдохновение», и начинают фантазировать на съемочной площадке. Нередко это оборачивается или профессиональным браком, или же тем, что за смену режиссер так и не успевает ничего снять.

Мне кажется наиболее плодотворной система работы, когда, подготовившись к съемке и зная в главном, чего ты хочешь добиться, ты отдаешься в творческом процессе экспромту, импровизации. Очень важно ощущать настроение членов съемочной группы, актеров, уметь подхватить то интересное, что тебе «подбрасывают», хотя о нем вчера ты даже и не подозревал, и включить его в художественную ткань эпизода.

Для того, чтобы на съемочной площадке могли возникать экспромты, рождались бы свежая выдумка, новые идеи, очень важно приходить в павильон с хорошим настроением и заражать им окружающих. На съемке желательно быть здоровым, хорошо себя чувствовать, отменно выспаться. Надо уметь отгонять дурные мысли и не думать о неприятностях, которые обычно следуют за невыполнением плана. Это особенно необходимо в работе над комедией. Ведь внезапно найденные шутки, остроты, трюки придают комедийному фильму ту непринужденность и неповторимость атмосферы, которая потом невидимыми путями передается с экрана в зал, заставляет зрителей улыбаться и смеяться.

Однако вернемся к картине «Весенние голоса». Когда вместе с Сергеем Николаевичем Гуровым мы заметили, что огромная лавина вопросов, обращенных к нам, пошла на убыль, мы осознали, что работа над фильмом подходит к концу.

«Весенние голоса» прошли по экранам довольно незаметно. Фильм не поднимал никаких проблем, не открывал новых особенностей жанра — в нем честно и добросовестно показывалась самодеятельность трудовых резервов. Короче говоря, фильмом этим нельзя было гордиться, но и стыдиться его тоже было нечего. «Весенние голоса» явились для меня как бы приемным экзаменом, который я сдал, вступая в художественный кинематограф.

«Карнавальная ночь». Огурцов — И. Ильинский

Не боги горшки обжигают!

С ощущением вполне заслуженного права на отдых я купил путевку в один из санаториев Минеральных Вод и взял билет на поезд. Я укладывал чемодан, когда раздался телефонный звонок — секретарь И. А. Пырьева, тогда директора «Мосфильма», срочно вызывала меня на студию.

Я вошел в кабинет Пырьева и увидел там двух сосредоточенных людей в серых костюмах. Одного из них я знал, это был Борис Ласкин, написавший сценарий фильма «Весенние голоса». Вторым оказался писатель-юморист Владимир Поляков. Казалось, ничто не предвещало той драмы, которая разыгралась здесь через несколько минут.

Пырьев начал очень задушевно и ласково:

— Вот, познакомься, это прекрасные, замечательные, талантливые люди. У них есть замысел музыкальной комедии.

Прекрасные замечательные люди согласно кивнули головами.

— Как ты относишься к тому, чтобы поставить музыкальную комедию?— спросил Пырьев невинным голосом и посмотрел на меня.

Я понял, к чему идет дело.

— С большим неодобрением,— бестактно ответил я.

Ласкин и Поляков были шокированы. Они переглянулись друг с другом, и их лица стали еще более постными.

— Мне кажется, что ты бы смог поставить комедию, из тебя бы вышел режиссер. И с музыкой ты умеешь работать.

— Не имею никакого желания ставить музыкальную комедию,— упирался я.— И вообще, я еду в отпуск, отдыхать. Вот у меня путевка и железнодорожный билет.

— Покажи,— вкрадчиво попросил Пырьев.

Я еще был очень наивен, и неосмотрительно вручил ему путевку и билет. Пырьев нажал кнопку звонка, в кабинет вошел референт.

— Сдайте в кассу билет, путевку верните обратно, а деньги возвратите ему.— Пырьев показал на меня. Референт удалился.— А ты поедешь в Болшево, в Дом творчества,— сухо закончил он, обращаясь ко мне.— Будешь отдыхать и помогать писать им сценарий.

Я начал возражать, глотать воздух, но Пырьев меня и слушать не стал. Надо честно признаться — Пырьева я очень боялся. Это был человек незаурядный, яркий и самобытный. О пырьевской неукротимости и ярости, о его нетерпимости, непримиримости к тому, чего он не любил, ходили легенды.

Положение мое оказалось безвыходным. Продолжать перечить Пырьеву я не решался. И против своей воли я поехал в Болшево, где Б. Ласкин и В. Поляков писали сценарий фильма «Карнавальная ночь».

Кинорежиссер Иван Александрович Пырьев стал директором «Мосфильма» незадолго до моего прихода на киностудию. Именно при нем на студию пришли люди, которые теперь составляют основной костяк советской кинорежиссуры, а многие из них являются гордостью нашего кино.

Каждого из молодых режиссеров, приглашенных на «Мосфильм», И. А. Пырьев пытался заставить делать комедию. Но все шарахались от этого жанра, как от огня. Видимо, мои товарищи обладали более сильной волей, чем я. Всем им удалось уклониться от амплуа режиссера-комедиографа. Пытался отказываться и я. В период работы над «Карнавальной ночью» я отказывался четыре раза. Первый раз, когда писался сценарий. Второй — когда фильм запустили в производство и шел подготовительный период. После того, как был снят первый материал, я отказывался еще дважды. Но Пырьев понял, что я человек слабохарактерный, и не уступал ни в какую. Мне ничего не оставалось делать, как покориться.

Иван Александрович, сознавая, что начинающему режиссеру трудно охватить весь объем работы, вмешался в комплектование съемочной группы. Он хотел облегчить мне жизнь и собрать вокруг меня сотрудников опытных, знающих, которые окажут помощь. В съемочной группе, действительно, оказались очень умелые люди. Оператор Аркадий Кольцатый снял около тридцати художественных фильмов и знал про кино всё. Постановщик танцев Галина Шаховская, композитор Анатолий Лепин, поэт Владимир Лифшиц, художник Константин Ефимов — все они являлись в своих областях замечательными, одаренными мастерами.

Возглавлять этих талантливых людей пришлось мне — молодому, никому не известному, неопытному режиссеру. А в кино, как говорится, «свято место пусто не бывает». Как только некоторые из них увидели, что постановщик — зеленый юнец, новичок, который еще ничего не смыслит и ничего не создал, они сразу же стали меня учить, как надо снимать музыкальную комедию. Авторы сценария тоже не оставляли меня своими советами.

Частенько точки зрения сотрудников не только отличались друг от друга, но при этом вообще расходились с моим мнением. Я сообразил, что если буду спорить с каждым, то, во-первых, наживу огромное количество

врагов в съемочной группе, а мне с этими людьми надо работать. А во-вторых, я посчитал, что если стану каждого убеждать и вводить в свою веру, то у меня не хватит ни сил, ни времени на главное — на съемку картины. И тут я начал воспитывать в себе умение всех слушать, не возражать, а делать по-своему.

«Карнавальная ночь» представляла собой, по существу, сценарий эстрадного кинопредставления. Едва прочерченный сюжет служил нехитрым стержнем для связки концертных номеров. Вместо живых людей, вместо выписанных характеров — сценарий населяли маски. Огурцов — маска тупого бюрократа; Леночка Крылова — маска оптимизма и жизнерадостности; влюбленный в Леночку электрик Гриша — маска робости и застенчивости... Между тем эти «маски» действовали не в комедии «дель арте», а в современной реалистической обстановке и должны были являться носителями конкретных социальных и жизненных проблем. Происходящее не могло быть условно-отвлеченным, «маскам» предстояло обрести живые, достоверные черты... Но как этого достичь? Задача, цель для меня, начинающего режиссера, была ясна, а вот пути воплощения еще виделись достаточно туманно...

Успех картины во многом зависел от исполнителя роли Огурцова. На эту роль я пробовал многих актеров, но И. А. Пырьев, увидев пробы, забраковал их. «Возьмите на роль Огурцова Игоря Ильинского», — сказал он.

Это предложение привело меня в панику. Ильинский по возрасту годился мне в отцы, я знал его с самого детства как зритель. И вот теперь, еще не встретившись с ним, я уже оробел перед знаменитым, популярным именем. Обычно пугает неизвестность, а меня в данном случае пугала известность артиста. Что за человек Ильинский? Не будет ли вести себя со мной пренебрежительно, как «маститый», «народный», как человек, который все знает?

Молодой режиссер всегда болезненно относится к попытке вмешаться в его работу. Я очень боялся, что Ильинский будет навязывать мне свои решения, вторгаться в мои дела. И пока Игорь Владимирович читал сценарий, я молил в душе —«хорошо бы он отказался».

Ночь накануне встречи с актером я не спал. Я вырабатывал программу — как вести себя со знаменитостью. К моему глубокому изумлению, Ильинский держался необыкновенно деликатно, ничем не выказывая своего превосходства. Игорь Владимирович усадил меня в кресло, и мы начали беседу:

— Даже не знаю, что вам сказать, Эльдар Александрович. Понимаете, я уже играл бюрократа Бывалова в фильме «Волга-Волга». Не хочется повторяться.

«Сейчас откажется от роли!»— про себя обрадовался я, но положение режиссера обязывало меня его уговаривать.

— Игорь Владимирович,— сказал я,— да ведь бюрократы сейчас совсем не те, что были в тридцать восьмом, в тридцать девятом годах. Все-таки прошло уже больше пятнадцати лет. Наш народ ушел далеко вперед, и бюрократы вместе с ним. Нынешние бюрократы научились многому.

— Верно-верно, — сказал Ильинский, — бюрократы сейчас стали демократичнее. Они, знаете ли, со всеми за руку... Что же, может быть, попробуем грим, костюм, поищем современного бюрократа?

— Мне кажется,— добавил я,— нужно играть не отрицательную роль, а положительную. Потому что ведь Огурцов — человек очень честный, очень искренний, очень деятельный. Он преисполнен самых лучших намерений. Он горит на работе, весь отдается делу, забывает о том, что такое семья, личные интересы. Огурцов неутомим, он появляется везде и всюду, непоседливый, энергичный труженик. Огурцов не похож на иных начальников, которые вросли в мягкое кресло. Он весь в движении, контролирует, активно вмешивается, советует, дает указания на месте. Он инициативен, не отрывается от коллектива, по-хозяйски относится к народному добру. Вспомните —«бабу-ягу воспитаем в своем коллективе». Он открыт, прост, наш Огурцов, и совсем не честолюбив. Он демократичен без панибратства и фамильярности. В нем есть

«Карнавальная ночь»

все качества, которые мы требуем от положительного героя. И в нем даже есть кое-какие недостатки, чтобы не выглядеть иконой.

Правда, может быть кое-кому эта характеристика покажется неполной, и даже кое у кого будет вертеться на языке простое и точное слово «дурак»— так ведь это слово в характеристиках не пишется и с работы за это не увольняют. Если вдуматься, человечество не может существовать без дураков. Ни один умный не чувствовал бы себя умным, если бы не было рядом дурака.

Но и дураки бывают разные. Пассивный дурак не опасен. Но активный дурак, благонамеренный дурак, услужливый дурак, дурак, обуреваемый жаждой деятельности, не знающий, куда девать рвущуюся наружу энергию,— от такого спасения нет, это подлинное стихийное бедствие. Вот таков и наш Огурцов.

Обо всем этом мы говорили с Игорем Владимировичем Ильинским, перебивая друг друга. Беседа текла горячо, и мы расстались... ну, я не могу сказать, что после первой беседы мы расстались друзьями. Но мы расстались единомышленниками. Нас объединила ненависть к герою нашего будущего фильма.

Игорь Владимирович Ильинский оказался прекрасным партнером. Он был совершенно лишен гонора и самоуверенности. Он всегда сомневался. Достаточно ли точно он выбрал оттенок сарказма для этого эпизода, правильно ли взят нежный полутон язвительной иронии в данной реплике, не мала ли доза яда для определенной краски образа? Работа с Ильинским доставляла только удовольствие. У нас не случилось ни одного конфликта, мы всегда находили общий язык, потому что Ильинский был воспитан в уважении к режиссеру. Я со своей стороны с абсолютным доверием относился ко всем его актерским предложениям.

Кроме того, меня подкупала безупречная дисциплинированность Игоря Владимировича. Я почему-то думал, что если актер знаменит, популярен, то он обязательно должен ни с кем не считаться. А Ильинский вел себя так, что окружающие не чувствовали разницы ни в опыте, ни в годах, ни в положении. Он в своем повседневном поведении проявлял талант такта и чуткости не меньший, чем актерский.

Жизнь ломала мои привычные представления, у меня тогда впервые зародилась парадоксальная мысль, которая впоследствии подтвердилась на других примерах и превратилась в прочное убеждение: чем крупнее актер, тем он дисциплинированнее, тем меньше в нем фанаберии, тем сильнее его потребность подвергать свою работу сомнениям, желание брать от своих коллег все, чем они могут его обогатить. И наоборот: чем меньше актер, тем больше у него претензий, озабоченности в сохранении собственного престижа, необязательности по отношению к делу и коллегам. Мне повезло. Я на съемочной площадке встречался с замечательными мастерами: с Василием Топорковым, с Эрастом Гариным, с Сергеем Филипповым, с Иннокентием Смоктуновским, с Анатолием Папановым, с Юрием

Яковлевым, Евгением Евстигнеевым, Олегом Ефремовым, Сергеем Юрским, Ольгой Аросевой, Евгением Леоновым, Ларисой Голубкиной, Николаем Крючковым, Андреем Мироновым, Валентиной Талызиной и многими другими. Все названные мною актеры— люди не только талантливые, но и скромные, дисциплинированные в работе, люди, на которых можно положиться.

«Карнавальная ночь» снималась в пятьдесят шестом году. XX съезд партии открыл для развития страны новые перспективы. Была объявлена беспощадная борьба мертвому догматизму. В нашем представлении отжившее выражалось в образе Огурцова, с его трусоватой моралью «как бы чего ни вышло», моралью, где запретить всегда легче и безопаснее, чем разрешить.

Противниками Огурцова оказались молодые люди во главе с культработником Леночкой Крыловой. Все они были озорниками, выдумщиками, они весело боролись против мертвечины, которую нес Огурцов. Столкновение молодежи и Огурцова в фильме не носило характера производственного конфликта: какую программу разыграть на новогоднем вечере? За этими силами стояли две точки зрения на искусство, два разных отношения к жизни. Это столкновение отражало борьбу начал: казенного и творческого...

Говоря о постановке «Карнавальной ночи», хочу упомянуть о двух компонентах, которые, как мне кажется, оказались решающими для картины. Это атмосфера фильма и его ритм. Мне казалось, что все действие картины нужно погрузить в новогоднюю атмосферу. Практически ни один кадр не снимался изолированно, вне этой атмосферы. Эпизоды, предшествующие встрече Нового года, все время происходили на людях, на фоне предпраздничной суеты, подготовки к вечеру. Сцены же празднования Нового года быстро неслись в карнавальной толпе, в сопровождении музыки, танцев. Все это создавало динамику действия, его особый ритм.

Комедии вообще, как правило, свойствен ритм стремительный, огневой. В «Карнавальной ночи»— зрелище ярком, праздничном — мне хотелось ошеломить зрителя сумасшедшим ритмом. Актеры меня предостерегали: «Зритель просто ничего не поймет, это так быстро, что он не сообразит, в чем дело». Но я был убежден, что нет предела стремительности ритма. Я проверял на практике — зритель мгновенно настраивается на тот ритм, который задает в картине режиссер.

Выжать бешеный ритм из артистов оказалось одной из самых трудных задач. Актеры наши разучились играть фарс, буффонаду, гротеск, разучились владеть живостью и быстротой речи, не умели хорошо двигаться. Дубли фильма делались в основном для того, чтобы как можно скорее мчалось действие. И если первый дубль сцены шел пятьдесят метров, то последний дубль, как правило, шел двадцать пять. То есть, я успевал в метраж, который был вдвое короче, вложить то же самое содержание...

«Карнавальную ночь», если бы она ставилась сейчас, непременно бы назвали мюзиклом. В наши дни мюзикл — очень популярный жанр, но тогда мы не знали этого слова и работали, разумеется, в полной темноте.

Почти две трети метража будущего фильма предполагалось отдать ревю. Предстояло придумать тематику и содержание песенных и танцевальных номеров, продумать их включение в сюжет, подать, найти интересное решение и т. д. Этим мы занимались вместе с композитором Анатолием Лепиным и поэтом Владимиром Лифшицем, автором текстов песен.

Совершенно не подозревая о будущем расцвете мюзикла, мы создали, например, песенку «пять минут». По сценарию требовалось, чтобы героиня фильма перед наступлением Нового года спела приветственную песенку. Сначала родилась тема песни о пяти минутах, о том, что можно успеть сделать за это время. Потом возникла мысль, что и исполняться песня должна тоже за пять минут до начала Нового года. Потом додумались, что длиться песня должна тоже пять минут. А когда песня кончится, раздастся бой часов.

Поэт написал текст. Композитор приступил к сочинению музыки, а я вместе с художни-

ками К. Ефимовым и О. Гроссе продолжал думать о том, как же снять этот музыкальный номер. В качестве декорации решили поставить на сцене огромный будильник, на нем разместить джаз-оркестр (ударника посадили, конечно, на кнопку звонка). Когда открывался занавес, будильник показывал без пяти минут двенадцать. Звучала музыкальное вступление, и героиня фильма выходила из циферблата.

После того, как композитор написал музыку, а художники построили декорацию, начались репетиции. Стало ясно, что петь песню на сцене, как обычный концертный номер, неинтересно, надо выводить героиню в зал. Потом я сообразил, что надо в песню вовлечь и публику. Леночке Крыловой стали подпевать официантки (трио сестер Шмелевых) и участники карнавала.

Так из одной строчки сценария «Лена Крылова поет песенку-приветствие» родился целый номер «Пять минут».

Я считаю, что Лепин в «Карнавальной ночи» блистательно справился со своей задачей. Вспомните песни «О влюбленном пареньке», «Танечка», «Пять минут», «Хорошее настроение». Лепин наполнил фильм прекрасной инструментальной музыкой, яркими танцевальными мелодиями. Его музыка, его песни легко запоминались, создавали праздничность и поднимали настроение зрителя.

Когда режиссер ставит первую картину, за его работой, за снятым материалом идет особенный контроль. И это понятно. Ведь постановка стоит больших государственных средств. И если молодой человек, начинающий свой путь в искусстве, не оправдает надежд, фильм нельзя будет выпустить на экран — студия потерпит огромный убыток.

Я на всю жизнь запомнил заседание художественного совета студии. Режиссеры, редакторы, административный состав — все собрались, чтобы определить качество материала по комедии «Карнавальная ночь». Я показал отрывки (примерно половину фильма), и началось обсуждение. Маститые и очень уважаемые мастера говорили о том, что, по их мнению, на студии делается очередная серая картина, скучная, бездарная. Что положение безнадежное, так как менять актеров поздно, менять режиссера бессмысленно. Остается только ждать, пока Рязанов закончит съемки, и забыть об этом, как о кошмарном сне. Худсовет хоронил меня заживо.

Абсолютно убежденный в собственной бездарности, я продолжал снимать картину. А фильм, как известно, должен был быть легким, изящным и веселым. В этой обстановке нелегко было настроить себя на веселый лад.

Единственный, кто поддерживал меня — Пырьев. Он вопреки всем по-прежнему верил в меня и считал, что я непременно выиграю битву. Только благодаря его защите я смог довести съемки фильма до конца.

К слову сказать, весь материал, который смотрел художественный совет, до единого метра вошел в монтаж картины и потом, как выяснилось по самым разным отзывам, оказался не таким уж жутким, как меня пытались в этом уверить.

Работа над этой картиной помогла становлению моего характера. Я понял, что кинорежиссер обязан проявлять необычную твердость, огромную силу воли, неукротимое стремление добиваться своего. Конечно же, надо прислушиваться к мнению других, но верить — прежде всего себе. И если сцена, на твой взгляд, не удалась, добиваться ее пересъемки, несмотря на уверения окружающих, что эпизод получился. Пересъемка — это своего рода травма для художника — ведь ты как бы расписываешься в собственном неумении, однако надо уметь перешагнуть через свое самолюбие ради лучшего качества фильма.

То, что я снимаю комедию, я воспринимал как временное явление, недоразумение даже. Никогда в жизни я не считал, что у меня сильно развито чувство юмора. Я был нормально восприимчив к юмору, но не больше.

Естественно, что в комедии каждая сцена должна вызывать смех. Но как узнать, смешная она или нет, в тот момент, когда идет съемка? В павильоне все заняты своим делом: осветители направляют прожектора, операторы меряют фокус, освещенность лица,

гримеры следят за гримом и т. д. Практически единственным зрителем своих артистов оказывался я. Актеры играли, а я давился от смеха, чтобы не испортить дубль.

Моя смешливость вызывала недоумение окружающих. Директор картины В. Маслов уходил в кабинет и с тоской смотрел в стену: перерасход денег был большой. Маслову всыпали по первое число — мы отставали от плана. А тут никому не известный молодой режиссер все время хохочет в павильоне.

Потом я обратил внимание, что в тех местах, где смеялся я, как правило, смеялся и зритель. Значит, присущее мне ординарное чувство юмора являлось верным критерием для оценки комедийности эпизода.

Во время просмотров «Карнавальной ночи» в кинотеатрах я всегда смотрел не на экран, а в зал,— следил, как реагировали люди в смешных местах картины. Один зритель просто падал со стула, другой хохотал, третий улыбался, у четвертого лишь чуть-чуть теплели глаза. Чувство юмора у разных людей развито по-разному. Человека рассмешить значительно труднее, чем заставить плакать. Ведь люди плачут по сходным причинам, а смеются по разным.

Итак, я сделал первую картину. Меня, естественно, интересовало, что о ней будут писать. Каждые два дня я получал по пакету хвалебных рецензий.

Признаюсь — к этим похвалам я отнесся тогда, как к явлению совершенно нормальному. В простоте душевной я считал — так будет со всеми моими последующими фильмами. Я еще не мог понять, что успех «Карнавальной ночи»— это успех уникальный. Но одно я понял, что этого успеха не простят и путь в драму мне отрезан навсегда.

(Окончание в следующем номере)

Памяти товарища

Одаренность

Умерла Катерина Виноградская.

Достаточно назвать из ряда написанных ею сценариев хотя бы только три, таких, например, как «Обломок империи», «Партийный билет», «Член правительства», чтобы стал ясен творческий размах автора и его бесспорная прикосновенность или, точнее, причастность к великой истории советского кинематографа.

Искусству экрана Виноградская посвятила несколько десятилетий своей жизни, самых насыщенных, самых плодотворных и знаменательных десятилетий.

Ей было под семьдесят. Но она постоянно — почти до последнего часа жизни — как бы игнорировала этот, казалось бы, весьма существенный факт. Она не хотела признать себя старой, а стало быть, немощной, не хотела вступать в почтенный разряд пенсионеров.

Слабели силы. Отказывало зрение. Но Виноградская продолжала работать. Еще за несколько дней до смерти невероятным напряжением воли — при крайне ослабленном зрении — она писала сценарий на современную тему — «Третий, решающий» (о третьем годе девятой пятилетки), написала и отправила на Киевскую студию. И, как в молодости, волновалась, ожидая ответа от режиссера. В это время она уже лежала в больнице.

В житейском смысле чрезвычайно непритязательная, Катерина Виноградская жила, никому не завидуя и ни на кого не сердясь. Ее неизменно окружала молодежь, прежде всего — студенты ВГИКа, где она много лет была профессором на кафедре драматургии.

Может быть, я не прав, но мне всегда казалось, что даже самые блистательные из сценариев Катерины Виноградской все-таки не выражали в полной мере необыкновенную ее одаренность.

Поразительная глубина души, пристальный интерес к жизни, отнюдь не равнодушное отношение к людям, страстное желание поделиться с окружающими всем, что знаешь, что умеешь,— все это составляло сущность гражданского и творческого поведения Катерины Виноградской, олицетворяло ее человеческое и художественное кредо.

И эти ее духовные качества несомненно привлекали молодых людей, повторяю, постоянно окружавших ее.

Именно молодые люди, ее ученики и друзья собрались в ее доме в последние мгновения ее жизни.

Да будет светлой память о Катерине Виноградской в сердцах ее товарищей и друзей.

ПАВЕЛ НИЛИН

Большевики первого поколения

История одного кадра

Виктор Листов

Семь десятилетий, отделяющие нас от июльского дня 1903 года, дня открытия II съезда партии, явились великим временем коренного преобразования мира. В них вместилось столько событий, столько периодов и даже целых эпох, что порою трудно понять, как вся эта громада истории прошла перед глазами всего лишь нескольких поколений людей.

II съезд, работавший в Брюсселе и Лондоне, был по существу учредительным. На нем впервые были широко провозглашены и во многом осуществлены идейные и организационные принципы ленинской партии, пролетарской партии нового типа. Недаром же В. И. Ленин, обобщая опыт борьбы большевиков в тот период, отметил: «Большевизм существует, как течение политической мысли и как политическая партия, с 1903 года» *.

С первых же шагов русские марксисты видели свою задачу не только в революционном переустройстве жизни на новых социально-экономических началах, но и в том, чтобы сделать доступными всем трудящимся высшие достижения просвещения и культуры. Эта благородная традиция восходит к самым истокам рабочего движения, возглавляемого русскими учениками Маркса и Энгельса, к деятельности ранних марксистских кружков последних десятилетий XIX века.

Именно В. И. Ленин, как никто другой глубоко понимавший потребности тогдашней рабочей среды, внес в программу партии, принятую II съездом РСДРП, специальный пункт о том, что социал-демократы будут отстаивать «право населения получать образование».*

Забота о приобщении рабочего класса к вершинам искусства, о внедрении в среду трудящихся знаний и культурных навыков были характерной чертой работы съезда. Например, Надежда Константиновна Крупская свидетельствовала: речь Г. В. Плеханова на съезде «о значении народного образования, о том, что оно есть «гарантия прав пролетариата», была созвучна с мыслями Владимира Ильича»**.

В. И. Ленин специально заботился о том, чтобы дни съезда, проведенные делегатами в двух европейских столицах, не прошли бесследно для их культурного багажа. Делегат съезда от Саратовского комитета партии Мартын Николаевич Лядов впоследствии вспоминал, как Владимир Ильич все свободное от заседаний время проводил вместе с товарищами, показывал им Лондон, знакомил с достопримечательностями и памятными местами. На одной из экскурсий делегаты побывали в лондонском промышленном музее, где экспонировались последние достижения в области техники***.

Можно только пожалеть, что Лядов не запомнил точного названия музея, в котором

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 6.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 7, стр. 277.

** Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине. М., 1968, стр. 79.

*** М. Н. Лядов. Мои встречи.— В кн.: Воспоминания о II съезде РСДРП. М., 1973, стр. 70.

он побывал вместе с Лениным — ведь среди других экспонатов там могли быть киносъемочные и проекционные аппараты, уже хорошо известные в Англии девятьсот третьего года. Каталоги лондонских музеев и выставок начала века свидетельствуют, что съемочная техника нередко была представлена на их стендах.

Первый английский кинематографист Уильям Поль работал еще в середине 90-х годов. В 1901 году широко и подробно были сняты похороны королевы Виктории. Хроника и несложные игровые киносюжеты быстро входили в быт столицы Англии.

Но, разумеется, ни в Брюсселе, ни в Лондоне заседания II съезда РСДРП не были сняты в кино. Они даже не были сфотографированы, как фотографировались, например, партайтаги германской социал-демократии или конгрессы II Интернационала. Напротив, делегаты съезда всячески уклонялись от нежелательных встреч с фотографами.

Одна из таких встреч все же состоялась сразу по окончании съезда, в тот день, когда большевики с Лениным и Плехановым во главе посетили Хайгетское кладбище, чтобы почтить память похороненного там Карла Маркса. Возвращаясь с кладбища, они зашли в какой-то парк и, по лондонскому обычаю расположившись на траве, стали беседовать. Плеханов громко обличал меньшевиков. Но его филиппика была прервана появлением фотографа. Досужий ремесленник, увидев группу иностранцев, решил их снять, рассчитывая, что господа не откажутся получить фотографическую карточку на память о британской столице. Однако странные иностранцы очень всполошились и быстро покинули парк*.

Перед отъездом в Россию подпольщики совсем не были заинтересованы в том, чтобы оставлять в Лондоне фотографии, которыми, несомненно, заинтересовался бы департамент полиции.

Итак, группа большевиков-делегатов II съезда РСДРП не была запечатлена ни в кино, ни в фотографиях. Попытка хотя бы частично заполнить этот пробел состоялась лишь два десятилетия спустя...

Шел 1924 год, седьмой год от Октябрьской победы.

Советский кинематограф укреплялся, становился неотъемлемой частью общепролетарского дела. XIII съезд партии, состоявшийся в мае 1924 года, принял специальную резолюцию по проблемам кино, которая предопределила судьбы экранного искусства в нашей стране на долгие годы. Резолюция предусматривала ряд коренных мер, призванных обеспечить «рабочие, крестьянские и красноармейские массы здоровым киноматериалом»**.

В авангарде нового кино шла хроника. Человек с киноаппаратом появлялся всюду, где социализм делал хотя бы шаг вперед — на торжествах по случаю открытия первенцев ленинского плана ГОЭЛРО и «октябринах», пришедших на смену обветшавшему обряду крещения; у конвейера сборки первого советского автомобиля и в аудиториях рабфаков; в колоннах октябрьских и майских торжеств и на стартовых площадках аэропланов Добролета.

И, конечно, кинохроникеры расставляли штативы своих камер в залах партийных съездов. Традиция запечатлевать форумы коммунистов восходит еще к 1919 году, когда был сделан хроникальный выпуск о VIII съезде РКП(б).

Группа документалистов снимала и в дни работы XIII съезда партии.

Съезд открылся 23 мая 1924 года. А уже на следующий день в газете «Правда» появилось краткое объявление:

«Ко всем делегатам-большевикам Второго съезда РСДРП

26 мая, по окончании утреннего заседания XIII съезда РКП(б), предлагается произвести фотографический снимок оставшихся в живых делегатов-большевиков **второго съезда РСДРП (1903 год).**

Настоятельная просьба т.т. Гореву, Гусеву,

---

* В. И. Ленин. Биографическая хроника. Том 1. 1870—1905. М., 1970, стр. 486. См. также: Воспоминания о II съезде РСДРП. М., 1973, стр. 104.

** Тринадцатый съезд РКП(б). Стенографический отчет. М., 1963, стр. 665.

Землячке, Красикову, Н. К. Крупской, Лядову, Степанову (Тула), Стопани, Ульянову, Шотману — собраться к назначенному времени в помещении съезда.

Приглашаются также избранные вторым съездом в ЦК т.т. Кржижановский и Ленгник».

Как бы олицетворяя преемственность партийных поколений, делегатами XIII съезда РКП(б) были избраны участники II съезда — Н. К. Крупская, М. Н. Лядов, С. И. Степанов, А. В. Шотман, Ф. В. Ленгник, а С. И. Гусев и П. А. Красиков имели совещательные голоса.

Партия собирала своих ветеранов, чтобы запечатлеть их для всех последующих времен.

Ленинскую гвардию у Большого Кремлевского Дворца в утренние часы 26 мая ждали не только фотограф, но и кинохроникер.

Перед объективом кинокамеры предстали те, к кому было обращено правдинское объявление. То были люди, вместе с Лениным стоявшие у истоков партии, олицетворявшие собой ее историю, лучшие ее традиции. О каждом участнике этой уникальной съемки написаны книги и статьи.

С волнением, с понятной гордостью вглядываемся мы в чуть тронутые временем кадры. В них — еще сравнительно не старые люди, а сколько прекрасного выпало на их долю! Подпольщики, опытные конспираторы, думали ли они, что будут вот так, открыто, стоять в московском Кремле на виду у всей земли? В тюрьмах, в ссылках, на поселениях

Документальный фильм «XIII съезд РКП(б)». Справа налево: Г. М. Кржижановский, А. М. Стопани, Р. С. Землячка, Н. К. Крупская, С. И. Гусев, П. А. Красиков, С. И. Степанов, А. В. Шотман, М. Н. Лядов, А. М. Лежава

видели ли они этот майский день, день прочно завоеванной победы?

К этим запечатленным мгновеньям история вела каждого своей дорогой. В годы гражданской войны, в будничные, но полные высокого накала дни послевоенного восстановления большевики приняли на свои плечи полную меру ответственности за все области хозяйства, науки, культуры. И не раз, не два каждый из этих «оставшихся в живых делегатов-большевиков» решал вопросы, так или иначе затрагивающие область кино.

Например, Сергей Иванович Гусев, глядя в объектив съемочного аппарата, мог вспомнить осенний Петроград 1917 года, великие часы Октябрьского восстания. Кстати, он же, работая в секретариате Военно-Революционного комитета, помогал кинохроникерам, выдавал им мандаты для съемок на улицах.

Рядом с Гусевым стоит в группе Петр Ананьевич Красиков. В 1919 году он работал в коллегии наркомата юстиции. Именно ему Владимир Ильич поручил проследить и проверить, чтобы как можно шире шел в прокате документальный фильм «Вскрытие мощей Сергея Радонежского», снятый Л. Кулешовым, Д. Вертовым и Э. Тиссэ.

Глеб Максимилианович Кржижановский на посту председателя комиссии ГОЭЛРО и Госплана тоже неоднократно вникал в проблемы кино. Он, например, вместе с В. И. Лениным и А. М. Горьким участвовал в знаменитом просмотре фильма о Гидроторфе, состоявшемся в Кремле в 1920 году. Ему же, среди других работников, было адресовано поручение Ленина, связанное с распространением этой ленты, снятой Ю. Желябужским.

О том, как много сделала для кино Надежда Константиновна Крупская, могла бы рассказать целая книга. И жаль, что она до сих пор не написана. Ведь именно Крупская направляла деятельность первой советской киноорганизации — подотдела кино при Внешкольном отделе Наркомпроса. Ее усилиями, ее заботами устраивались просветительные сеансы, вводился рабочий контроль в кинопрокательстве, шла национализация кинопромышленности. Формула Н. К. Крупской — «...ринуться с киноаппаратом в рабочие массы» — стала программной для всех работников раннего советского экрана...

Два плана, запечатлевшие делегатов II съезда РСДРП, сохранились до сегодняшнего дня. Они входят в документальный фильм «XIII съезд РКП»*.

Лента впервые была показана на отчетном вечере Госкино в июне 1924 года. В сообщении о ее просмотре газета «Правда» писала: «Фильма показывает, в какую сторону главным образом должно быть направлено внимание нашего кинопроизводства»**.

Благородное чувство истории, уважения к революционному прошлому всегда было присуще советскому киноискусству. Хроникеры, работавшие в 1924 году, предвосхитили целое направление деятельности сегодняшних документалистов — создание кинолетописи великой эпохи революционных преобразований. Летописные съемки, хранящиеся в наших фильмотеках, сберегают для потомков неповторимые черты советских десятилетий, зримую память о многих примечательных событиях и людях.

И скромной ленте 1924 года, возвращающей нас к истории двух партийных съездов, двух замечательных вех жизни партии и страны, принадлежит в этой летописи достойное место.

---

* Центральный государственный архив кинофотодокументов СССР, киноотдел, 1—1948. Атрибуция и описание кадров этого фильма принадлежит старшему научному сотруднику ЦГАКФ Г. А. Баженовой.

** «Правда», 1924, № 132, 13 июня.

Я восхищался её талантом

Ее имя для меня всегда было связано с памятью о великой наполненности жизнью и поразительном умении актерски осмыслить, художественно углубить лично пережитое. Она всегда изумляла окружающих не только своим блистательным мастерством, но и редкой задушевностью таланта, его близостью самым сокровенным привязанностям и чувствам людей. Именно поэтому ее любили миллионы зрителей. И хотя на экране актрису видели достаточно редко, каждый раз ее появление в кадре встречали с восторгом.

Вспоминается один случай на съемках. Была тишина.

Царь Петр умирал.

Рядом стоял с окаменевшим от горя лицом — Меншиков.

Екатерина, прижав к лицу кружевной платочек, наклонила голову

И вдруг тишину разорвало — она зарыдала...

— Стоп! — Почти шепотом остановил съемку режиссер Петров.— Алла Константиновна, мы сняли четыре дубля, но мне нужен еще один. Вы сможете? Мне нужно для монтажа два крупных, почти одинаковых плана — Меншиков, застывший в скорби с сухими глазами, и Екатерина, смотрящая вдаль с обильно текущими по лицу слезами. Сможете?

— Снимайте, только сразу! — тихо ответила Тарасова.

Она наклонилась — долго смотрела в лицо лежащего Петра, потом закрыла глаза и, сказав: «мотор!», подняла голову. Из открытых, полных тоски и печали глаз брызнули слезы...

Я не знаю, какая магическая сила, какая нравственная воля ее таланта потрясли нас, участников этой сцены — в почти застывшем лице Екатерины отразилось смятение и бессилие смертного перед неизбежностью.

Слезы лились, аппарат снимал, а Петров молчал, не решаясь своим «стоп» нарушить таинство искусства.

Рукой он сделал знак, съемка кончилась, но все оставались на своих местах.

— Устала? — спросил Петров, целуя Тарасовой руку.

И она уже улыбающаяся ответила одними глазами:

— Очень!

В картину вошел этот кадр. Позже , когда мы ехали «стрелой» в Москву. Алла Константиновна мне призналась, что такого потрясения она избегает.

— Если мне нужно плакать, я плачу, как делаем мы все: ищу повод в обстоятельствах, иногда это получается, а иногда — то ли устала, то ли внутренне пуста — не выходит, тогда обманываешь.

— Но ведь вы проплакали пять дублей и один искреннее, даже, я бы сказал, трагичнее другого?

— В моей жизни есть то, что мне трудно вспоминать — слезы сами бегут. Мне это тяжело, но сейчас я вспомнила. Станиславский это знает и разрешил мне изредка эти воспоминания подкладывать. Вот откуда эти обильные слезы.

Передо мной лежит фотопортрет Аллы Константиновны в «Грозе», тоже Катерина (или «наша Катя», как ее любовно звали в группе). Я смотрю на ее лучистые глаза, они опять заполнены слезами, но это еще не слезы обреченности, а слезы радости неизведанного бытия — она любит, она находит, наконец, то огромное счастье, которое ей грезилось и которого она боится.

Так любить — бурно, без раздумья, без оглядки, хоть час да счастья, а там хоть в омут головой — может только высоконравственная в своей чистоте русская женщина.

Не надо слов — ее просветленный взгляд на любимого очаровывает вас своей нежностью и неуемной страстью. Если бы были крылья, она полетела!

Аллу Константиновну, подлинно народную артистку, любили во всех ее ролях,— за точный психологический рисунок, за чувство настоящей правды жизни, за поэтическую строгость, за мятущуюся душу в борьбе со злом, мещанством, ложью светской морали, за ее чудный грудной голос и русскую речь. Пусть даже не всегда все было идеально и точно. Мы, вспоминая Пушкина: «Как уст румяных без улыбки, без грамматической ошибки я русской речи не люблю»,— любили ее с ее ошибками!

Ею созданные жизнелюбивые, исполненные духовной красоты, не терпящие компромиссов женские характеры, казалось, живут здесь где-то рядом с нами. Они пленяют нас своей глубиной и изяществом — это и Негина, и Кручинина, и Анна Каренина, и Мария Стюарт, и Маша, и Тугина и много много других прекрасных ролей.

Но я не могу не согласиться с критиком, что «нигде Тарасовой не удалось достигнуть такого исключительного единства внешнего облика героини и ее внутреннего состояния, словесной и изобразительной характеристики человека, такого выразительного рисунка роли, как в Катерине» (речь идет о «Грозе»). Кино по-новому раскрыло талант актрисы, как бы показало всю мощь ее палитры, добавив новые выразительные возможности.

Алла Константиновна была беспредельно предана искусству, театру, и когда однажды ее спросили (вопрос был задан на предвыборном собрании), что для нее дороже, ближе и нужнее — семья или театр,— она ответила, не задумываясь:

— Щепкин, мой великий коллега, давно ответил за меня:

«Без театра, без вас, для которых я существую, для меня нет жизни!».

Она была также неистова в своей, казалось бы, спокойной работе и когда занимала пост директора МХАТа, и будучи депутатом Верховного Совета СССР.

Я помню предвыборное собрание избирательного округа, которое происходило в цирке на Цветном бульваре. Меня как ее ближайшего товарища попросили сказать несколько слов о ее творческой деятельности.

И вот я тут убедился в огромной к ней любви народа.

Я, постоянный посетитель цирковых премьер, никогда не видел более переполненного зала, чем в тот раз, а когда она вышла на арену, красивая, застенчивая, и, обаятельно робея, стала кланяться — зрительный зал встал и долго и шумно ей аплодировал — я понял, что мне много говорить не надо. Она уже все сама за себя сказала поклоном — «Я с вами, я для вас!»

А когда я рассказал, как мы снимали сцену, в которой она ударяет Меншикова по щеке — за женский свой стыд и за обиду, когда он предает ее, посылая «посветить в спальне минхерцу!» — и как она в гневе на Меншикова, но из жалости ко мне, вместо увесистой пощечины чуть прикоснулась к моей щеке, и как режиссер Петров, остановив съемку, сказал ей:

— Алла Константиновна, мы портим пленку, снимая без конца эту сцену. Вам что, жалко Меншикова?

— Нет, мне жалко Мишу!

— Не жалейте! Дайте ему оплеуху покрепче, один раз и все!

Она вздохнула. Грустно посмотрела на меня, потом, закрыв глаза, дала оплеуху.

Никому, я могу смело заявить, никогда так не аплодировали в цирке, как ей. А она, розовая от волнения, кивала головой и извиняюще поддакивала: «Да, да! Так было, это верно! Какой ужас!»

Так было и в жизни. Она была человек огромной души и щедрого сердца. Она не только не могла сделать зло людям, но часто не понимала, как оно может вообще существовать.

МИХАИЛ ЖАРОВ

искусство КИНО искусство

за рубежом

Дверь в дом

Н. Игнатьева

Десять дней в Берлине, столице ГДР. Подавляющая часть времени отдана просмотровым залам, куда меньшая — встречам, беседам, прогулкам по городу. Что можно вынести из этих коротких диалогов, мимолетных наблюдений? Конечно, совсем немногое. Хотя схваченное, как говорится,— из первоисточника, увиденное «своими глазами». Но это только детали, отдельные штрихи. Позволяет ли экран продвинуться дальше, вглубь, приблизиться к пониманию характера, образа жизни народа? Помогает ли он разобраться в ее проблемах, в вопросах, перед лицом которых оказываются молодежь, люди зрелого возраста?

Мне довелось просмотреть две программы новых фильмов Германской Демократической Республики. Одну, созданную кинематографистами студии ДЕФА, другую — телевидением ГДР. Фильмы студии ДЕФА, за исключением двух детских картин, представляли в общем-то одно жанровое направление — романтико-приключенческое. Снятые на исторические сюжеты, они предполагают увлечь зрителей необычайными событиями, разнообразными приключениями, расположить к себе ловкостью, отвагой, обаянием героя. Соответствующий «антураж»: в одном случае рукопашные схватки, погони, стрельба, в другом — «костюмность», яркость, пестрота красок — также рассчитан на успех у широкой публики.

Такая жанровая узость предложенной программы, естественно, не может не вызывать недоумения. Не берусь судить о ее причинах, но хочу обратить упрек в адрес ДЕФА. Хотя у меня и нет полного, исчерпывающего представления о продукции студии (не подоспела копия только что законченной картины Зигфрида Кюна «Жизнь Фридриха В. Георга Платова», не удалось, по причинам организационным, посмотреть фильм «Пауль и Паулина»— ленты, вызвавшие в ГДР живые дискуссии и требующие, очевидно, специального всестороннего анализа), все же должна заметить, что ее репертуар приобретает слишком односторонний характер, что серьезные, крупные общественные проблемы, вопросы, связанные с повседневной жизнью народа, еще не оказались в центре внимания, не получили в последних картинах глубокой художественной разработки.

За пределами моего зрения остались и те картины, что были сделаны раньше, но все же еще идут на экранах республики. Словом, судить о продукции ДЕФА в полном ее объеме я не могу. И поэтому я ограничусь разговором о том, какое воплощение получила современность в фильмах, которые созданы на телевидении и в первую очередь предназначены для «голубого экрана» (некоторые картины, впрочем, сняты для демонстрации в обычных кинотеатрах).

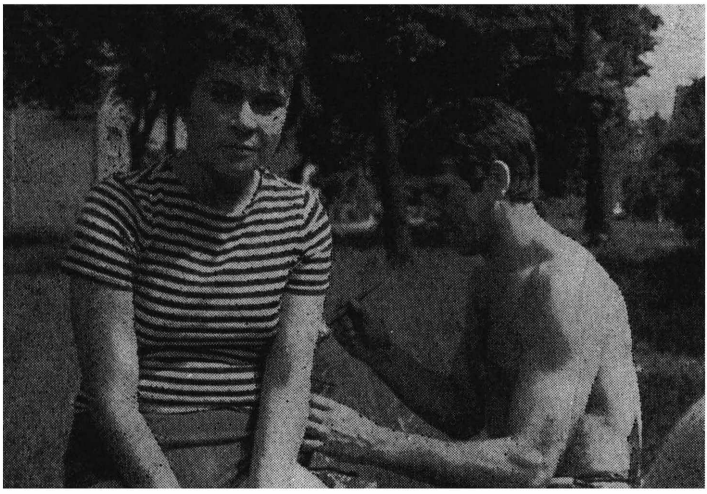
«Моя сестра Тилли»

Размышляя о телевизионном искусстве и о телефильме в частности, мы нередко больше озабочены средствами воздействия на зрителя и меньше — условиями и законами зрительского восприятия. Между тем, это факторы немаловажные, и нет сомнения, что о них не просто помнили — на них, очевидно, ориентировались авторы картин, о которых речь впереди.

Где обычно смотрят телевизионные фильмы? Дома, в семейном кругу. Тогда почему не предложить вниманию зрителей ленты, содержание которых как раз будет связано с вопросами повседневной жизни народа, в частности, жизни семьи, с ее проблемами, сложностями, заботами? Почему не показать жизнь общества и в таком срезе? Ведь семья — его ячейка, его социальная молекула, и художественное исследование подобного рода может тоже привести к интересным и значительным результатам. Конечно, в том случае, если камерность формы, сюжета не замкнет действие в ограниченном пространстве, если происшествие или случай, положенные в основу фильма, позволят выйти к социологически направленной общественной проблематике.

К этому, думается, и стремились создатели фильма «Несостоявшийся развод», стараясь извлечь из истории семьи инженера Брагуллы определенный социальный смысл. На чем строятся отношения в семье новой, социалистической формации? Как отражается на них независимое положение женщины, которая сегодня имеет самые широкие возможности для духовного роста и служебного продвижения? Этими вопросами прежде всего задавались работавшие над сценарием Гельмут Рихтер и Петер Якубайт и режиссер Лотар Беллаг. Не частные расхождения, не «несходство характеров», которое нередко служит основанием для развода, вырастают в стену, отделяющую супругов Брагулла друг от друга, а причины, в которых не только авторы данного фильма, но и другие немецкие кинематографисты склонны видеть источник одной из актуальных общественных проблем.

Сюжетная канва картины предлагает зрителю достаточно распространенную житейскую историю: жизнь Брагуллы с его женой Анной начиналась безмятежно и счастливо, они любили друг друга, радовались своей прелестной дочурке, хорошо чувствовали себя в уютной, со вкусом обставленной квартире. Но Анна не стала той домовитой хозяйкой, которая главное внимание отдает семье, ребенку, она не смогла (или не сумела) равно-



«Моя сестра Тилли»

мерно распределить свои силы между домом и работой. Успехи жены на служебном поприще на первых порах импонировали Брагулле, он гордился ею, но потом, когда Анна сильно продвинулась вперед, возглавила предприятие, стала кандидатом наук, в семье наметился конфликт. Дало себя знать уязвленное самолюбие Брагуллы, которому трудно примириться с тем, что жена обогнала его в служебной карьере и общественном положении, трудно было свыкнуться с независимой, неподчиненной ролью Анны, преодолеть в себе чувство «хозяина». Женская эмансипация стала угрозой благополучию семьи.

Фильм и начинается с момента разногласий (к разным этапам супружеской жизни картина возвращает зрителя в ретроспекциях). Уже в первых кадрах, где происходит знакомство с героями, нам дано в общих чертах оценить сложившуюся ситуацию, понять исходные мотивы назревающей семейной драмы. Анна возвращается из очередной служебной командировки, муж и дочка встречают ее на вокзале, дома ждет уже накрытый стол. Внешне соблюден незыблемый семейный ритуал, но характер поведения супругов, отдельные психологические детали говорят о их внутреннем отчуждении. Брагулла не хочет понять поглощенную своими деловыми заботами Анну, Анна не может отключиться от этих забот, перейти дома целиком на «семейные рельсы». Вот и сейчас, едва она переступила порог квартиры, раздается телефонный звонок: на заводе уже ждут своего директора, приготовили по случаю ее возвращения маленький банкет. Анна одевается: «Я ненадолго»...

Для решения воплощаемого конфликта возможны разные художественные пути, разные экранные средства. Авторы анализируемой картины избрали путь, близкий к психологической хронике. Довольно подробное изложение событий сопряжено с попыткой исследовать психологию, внутреннее состояние героев.

Правда, второе не всегда достаточно удается, и не потому, что игре актеров Кристины Шорн и Диттера Манна не хватает глубины проникновения в образы, той достоверности в оттенках и интонациях, которая здесь так важна. Причина, как мне кажется, в характере режиссуры. Стремление к неким формальным изыскам (а оно для меня очевидно), желание не отстать от модных веяний «большого кино» перегрузило картину многочисленными «наплывами», документальными врезками, цветовыми и звуковыми эффектами. А это совсем не нужно фильму, структура которого требовала как раз большей просто-

«Поближе к облакам»

ты, скромности приемов. Подчеркнутое внимание к «формотворчеству» отвлекает порой авторов от их прямой задачи — психологического исследования. И тогда тот самый сложный процесс человеческих отношений и связей, анализ которых должен был привести к определенным социальным, нравственным выводам, оказывается где-то на периферии фильма, уступая место иллюстрации, готовому результату.

Кроме того, в «Несостоявшемся разводе» существует фильм в фильме. История поездки героя в Польшу, где он знакомится с Ганкой, вырастает в некую самостоятельную и довольно значительную по метражу новеллу. Если рассматривать эту новеллу изолированно, то в ней можно отметить и серьезные антивоенные, гуманистические мотивы, и тонкое, артистичное исполнение роли Ганки известной польской актрисой Барбарой Брыльской, и умение точно воссоздать атмосферу, настроение действия. Однако крепких, органичных сцеплений здесь с основной темой картины в новелле нет, если не считать мотивов «свободного выбора», «суверенности» женщины в личной, интимной жизни, с которыми — в предлагаемом фильмом толковании — скорее надо поспорить, чем согласиться.

Тем не менее, и с этими своими пробелами лента привлекает внимание зрителей и самой постановкой вопроса (подобные противоречия внутри семьи действительно вырастают в своего рода проблему), и характером ответа на него, поскольку экран здесь не выступает в качестве обличителя той или другой стороны, а показывает, как непросто расставаться с привычной психологией, с рецидивами старых взглядов и требований. Развод — в прямом значении этого слова — в фильме не состоялся, но состоялся пересмотр позиций, отказ от удобной житейской философии. Нравственный итог, к которому приходит герой,— это необходимость восстановить семью на новой основе, на основе глубокого уважения к личности другого.

К сожалению, к подобным, сколько-нибудь значительным выводам не ведет картина «Сумерки» — из серии так называемых «полицейских» фильмов. Несмотря на то, что авторы, рассказывая в детективной форме реальную историю одного преступления, хотят, как следует из аннотации к картине, «осветить причины, социальные факторы и мотивы необычного убийства», это им не удается. Как раз «социальные факторы и мотивы» остаются за кадром.

Собственно, и здесь речь идет о неблагополучной семье, о разладе супругов, вызван-

ном неудержимым стремлением Астрид Янсен утвердить себя — любыми средствами, любой ценой. Но создатели картины Фред Унгер, Эйерхард Гернен и Манфред Мозблех не столько развенчивают безграничный эгоизм и тщеславие Астрид, сколько уличают ее в распущенности, безнравственности. Они показывают женщину, совершающую самую банальную, пошлую измену, которая не оставляет никаких возможностей для социального и психологического исследования. (К тому же в причины убийства, которое, как выясняется, совершил сын Янсена, вплетаются не социальные, а чисто сексуальные мотивы.) Намерения авторов приблизиться к насущным проблемам жизни остаются поэтому нереализованными. Картина не стала тем «вкладом в развитие современной проблематики», на который, по-видимому, претендовали ее создатели.

Не достигнув своей главной цели, фильм все же сумел вызвать сочувствие к личной драме Янсена, человека уже немолодого, поддавшегося искренному порыву и не сумевшего вовремя разглядеть в Астрид жестокую, порочную натуру. Этим картина обязана Петеру Борхельту, который заставил поверить в добрые душевные качества своего героя, понять его ошибки и заблуждения, разделить его страдания. Образ, созданный актером, не оставляет зрителей равнодушными.

●

О том, как много может сделать актер, когда ему помогает драматургия, точная режиссура, когда художник ненавязчиво, не декларативно выражает свои раздумья над жизнью и дает оценку ее явлениям, убедительно свидетельствует фильм режиссера Франка Фегеля «Мужчина и девушка». Всего два дня экранного действия проводим мы вместе с Павлом Ламораном, работником одного из берлинских предприятий, а узнаем об этом человеке, о его биографии, характере, привычках, склонностях — многое. И одновременно — об окружающей жизни, которая не стоит на месте, меняется, движется, открывает новое и утверждает непреходящие, вечные ценности. При этом не надо думать, что в руках исполнителя главной роли, польского актера Петра Павловского был очень уж богатый сценарный материал (драматург Хельга Лаппе), а режиссер, выстраивая образ, проявил особую изобретательность и выдумку.

Ничего подобного! Если говорить о стилистике картины, то это тот «добрый старый реализм», который чаще всего как раз и служит надежной опорой, когда речь идет о создании емкого, полнокровного образа в его социальной и человеческой конкретности, о глубине проникновения в психологию характера. Прост сюжет фильма (герой едет из Берлина в Дрезден для деловых переговоров и чтобы встретиться со старыми друзьями; по дороге машину останавливает молодая студентка, путешествующая автостопом, дальнейший путь и время в Дрездене они проводят вместе, заинтересовавшись друг другом)— так же бызыскусно и само экранное повествование, не отягощенное грузом псевдоноваторства, но и не низведенное к натуралистическому отображению жизни. Герои едут в автомашине, останавливаются на привале, встречаются в рестороне, бродят по городу, посещают танцевальный клуб... Но за всем этим — внутренняя наполненность человека, склад его души, его отношение к миру. Его духовность.

Павловский удивительно лаконичен в своих актерских средствах, он как будто бы и вовсе не прибегает к приемам внешней выразительности, стремясь полнее, богаче раскрыть «жизнь человеческого духа». В каждом действии — содержание, в каждом поступке — мысль. За несколько экранных минут мы угадываем в герое природную аккуратность, возможно, и некоторый педантизм, склонность к привычным, устоявшимся нормам существования... А тут — разбитная современная девица, не просто занявшая место рядом в автомобиле, но довольно бесцеремонно пытающаяся вторгнуться в его мир. Ведет себя так, будто встретилась со старым знакомым. Однако первоначальное раздражение Ламорана сменяется живым интересом: она

и впрямь любопытна, эта Мартина Кремер, с ее непосредственностью, откровенным выражением чувств, с ее безудержной энергией.

Надо отдать должное Ирис Бонау — молодая актриса ведет роль мастерски, изящно. Она не скрывает симпатии к своей героине, но вносит в игру известную долю иронии. Какой «шикарной» является Мартина в ресторан, куда Павел пригласил ее поужинать вместе со своим старым другом, как старается вести себя светски и независимо, «поддерживать разговор»! И как постепенно исчезает весь этот модный налет и остается славная, «заводная» девчонка, сумевшая так быстро найти общее с людьми вдвое ее старше, настроить их на такой простой и искренний тон.

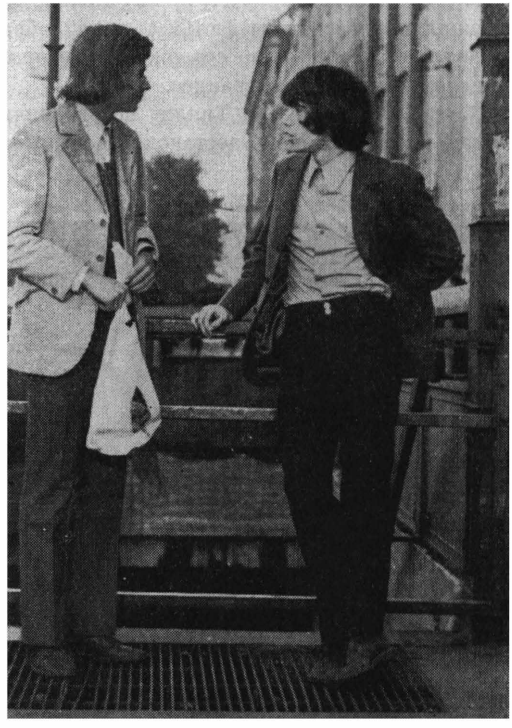
Почти все действие фильма происходит в Дрездене. Оператор Отто Ганиш снимает вновь отстроенный город, новую гостиницу, новые кварталы. И старые улицы, которые погружают Ламорана в лирические воспоминания о детстве, юности, о незабываемых школьных годах. Ламорану, которому за сорок, кажется, что жизнь у него за плечами, что все, что мог, он уже сделал, немало отдав на благо своего народа, своей республики. Конечно, он продолжает честно и добросовестно трудиться, пользуется заслуженным уважением, но мыслями как-то больше его тянет в мир прошлого — ведь сегодняшний день уже принадлежит другим, более молодым.

Мартина возвращает Павла Ламорана в настоящее время, заражает своим жизнелюбием, удивительно светлым, радостным восприятием окружающего.

Исчезает, тает грустинка в глазах Павла, на губах появляется улыбка, ему снова хочется валяться на траве, рвать цветы, подставлять лицо неожиданно хлынувшему потоку дождя... Возвращается молодость... Уж не пробуждаются ли в нем какие-то чувства к Мартине? Кажется, вот уже сделан к ней первый шаг, но силою разума героя и тактом авторов столь мило и чисто развивающиеся отношения героев не сводятся к случайной банальной любовной истории. Увы, сверстники Мартины — красивые спортивные парни, с которыми они встретились на берегу озера, мальчики в танцклубе — красиво, вдохновенно танцует с ними девушка — вовремя напоминают Ламорану, что ему уже далеко не двадцать... Снова чуть печальным взглядом смотрит Павел на танцующую Мартину, прощально машет ей рукой...

А на другой день покупает букет свежих роз, нет, мало,— присоединяет к нему еще и еще... А потом только жена, которую Павел встретил после ее возвращения из командировки, с удивлением заметив в нем что-то новое, необычное, спросит его на вокзале: «Ты что это, старичок?».

В этом финале и есть, может быть, нотка некоторой сентиментальности, но куда боль-



«Поближе к облакам»

ше, на мой взгляд, мудрости чувств, человечности.

Проблема, к которой с разных сторон подходит современное социалистическое искусство — проблема поколений, их связи, внутреннего единства, духовной преемственности получает в картине «Мужчина и девушка» своеобразное преломление. Она выражена в том внутреннем диалоге, какой ведут на протяжении фильма его герои, вместе размышляя о своей оценке явлений, обогащаясь жизненным опытом одного и непосредственным восприятием жизни другого. Именно такое взаимодействие, справедливо полагают авторы фильма, укрепляет важные основы развития общества, его идейную, нравственную силу.

●

Взаимоотношения старших и младших, характер их общения, взаимного влияния — тема для телевидения ГДР не случайная. Ей специально посвящены фильмы, к ней обращаются и авторы лент, содержание которых в целом шире, многограннее.

Картина «Моя сестра Тилли» не ограничивается только такой постановкой вопроса, в этой хронике жизни одной семьи затрагиваются и другие немаловажные проблемы. Тем не менее, проблеме контактов «отцов и детей», их внутренней связи уделено немалое внимание. Правда, в самом сопоставлении «вариантов» отношений есть некая иллюстративная наглядность: дескать, вот образцовый пример, а вот — противоположный, и еще один,— так сказать, промежуточный... Но это — в общей конструкции фильма. Каждый же случай сам по себе интересен и поучителен. Действительно, если не показательно-образцовая, то по-настоящему дружная, крепкая семья Лерхе являет собой коллектив, в котором все зиждется на взаимопонимании, взаимопомощи, на доверии друг к другу. Семья большая — семеро детей: и уже взрослых и маленьких; но в ней для каждого находится место, каждый окружен заботой и вниманием. И потому сложности и проблемы, которые возникают то перед старшим сыном, шофером Ганнесом, то перед шестнадцатилетней Тилли, то перед главой семейства, мастером мебельной фабрики, не приходится решать в одиночестве, а трудности преодолеваются легче, когда чувствуешь понимание

«Поближе к облакам»

и поддержку близких. В тесной квартирке Лерхе, забитой людьми и вещами, царит атмосфера теплоты и участия, а вот в просторных комнатах писателя Вейнкнехта, в доме приятеля Тилли, длинного Роберта ощущаешь какой-то холодок, нет этого дружеского общения, постоянной заинтересованности, словом, тех связующих нитей, что так прочно объединяют членов семьи Лерхе.

Часто в драме истинный характер отношений героев выявляется в каком-либо необычном событии, в обстоятельствах чрезвычайных. В фильме «Моя сестра Тилли» зритель наблюдает будни жизни, ее повседневность. И именно в каждодневной действительности раскрывается нам привлекательность и обаяние людей, живущих под одной крышей, красоту их нравственной сущности.

Достигнуть этого, как известно, не просто. Недаром, решая свою задачу, создатели ленты понесли определенные потери. Снятая по одноименному популярному роману писателя Ганса Вебера картина «Моя сестра Тилли» не обрела достаточно четкой драматургической формы, ей не хватает сжатости, концентрации, остроты действия. Отсюда на экране те длинноты, которые неизбежно растворяют зрительское восприятие, ослабляют интерес к происходящему. В своем стремлении к документальности повествования авторы порой забывают о таких важных сторонах игрового кино, как увлекательность сюжетосложения, четкость диалога и т. п. Но в то же время документальная стилистика позволяет рассмотреть жизнь героев в ее многочисленных подробностях, в тех неброских и на первый взгляд не очень значительных чертах, которые потом, слагаясь вместе, дают нечто важное, серьезное — для понимания характера, для ощущения обстановки атмосферы действия.

Скажем, не столь просто будет проследить линию отношений Ганнеса с его сестрой Тилли — линия эта не подчеркнута в сюжете, не имеет каких-то ярко выраженных опорных моментов. Между тем, не только суть этих отношений, а и их обертоны, их оттенки зритель улавливает точно, поскольку из калейдоскопа деталей легко складывается целое. Этому немало способствует игра основных исполнителей Ингольфа Горгеса (Ганнес) и Юлтаны Корен (Тилли), сумевших приблизить к нам внутренний мир своих героев, заинтересовать их характерами.

Мне вообще хочется отметить в фильмах телевидения ГДР работу молодых актеров. В их творчестве чувствуешь нечто большее, чем удачное «попадание в роль». Мне кажется, успеху молодых сопутствует активность мысли, способность к эмоциональному обогащению роли.

Я уже упоминала Ирис Бонау («Мужчина и девушка»), в «Моей сестре Тилли», кроме Ингольфа Горгеса и Юлианы Корен, назову еще Петру Келлинг (Таня), Карла Тиле (Роберт), Лотара Тарелкина (Герд).

●

Основные роли в фильме «Поближе к облакам» режиссера Кристиана Штейнке отданы непрофессионалам — их исполняют ученики берлинских школ. Однако они смогли не только быть достоверными на экране, но принести в фильм серьезность и напряженность раздумий над волнующими это поколение проблемами.

Девятый класс. Тот самый класс, когда ребята — на пороге какой-то новой для себя, хотя еще окончательно не сформировавшейся в их представлениях взрослой жизни. В то же время они — во власти детства, его привычек и забав. Тот самый класс, когда в характерах зреет, складывается гражданское самосознание, когда выверяется прочность заложенных нравственных основ. Тот самый класс, который требует, быть может, особой чуткости и такта в подходе к ребятам — «мы — совершеннолетние!», — требует уважения к юной личности.

Фильм пытается разобраться в сложном мире шестнадцатилетних. Он говорит о том, о чем должны помнить и что должны давать им мы, взрослые — педагоги, родители. И одновременно — как бы предъявляет счет самим подросткам, обнаруживая «белые пятна» в их моральном сознании, в культуре их чувств. Вот почему картина важна для «пап

и мам», вот почему она нужна юному зрителю. Взрослым она не позволит отмахнуться от «детских проблем», детей заставит кое-что пересмотреть и продумать.

Вот Клаус, семья которого только что переехала в шумную, многолюдную столицу из тихого Потсдама. Может показаться — ерунда, мелочь: отец не предупредил сына о предстоящем переезде, не счел нужным узнать его мнение. А мальчик переживает это как серьезную обиду, переносит ее на отношение к новому городу, новой школе, новым товарищам. Не просто налаживается у Клауса общение, а потом и дружба с Гейнцем Матея, негласным вожаком класса. Не просто приходит он к осознанию важных истин — для этого ему придется даже пережить смерть любимого учителя, вступить в конфликт с другом.

Шаг за шагом продвигается Клаус к высокой человечности, как необходимой нормы жизни, к пониманию того, что люди — главная проблема, главная забота общества.

Важная сторона фильма: нравственное воспитание Клауса и его товарищей неотрывно от их идейного формирования, сопряжено с революционной историей страны и мира, с трудовыми и общественными заботами сегодняшнего дня. Персонифицируется ли это в личности учителя Магнуса (его умно, выразительно играет актер Курт Бове), который рассказывает ученикам о своей юности, окрашенной стремлением переделать, улучшить мир, о встрече с немецким коммунистом, погибшим потом в Испании, чье идейное кредо воплотилось в поэтических строках «Левого марша» Маяковского; или отражено в попытках ребят наладить тесный контакт с заводской рабочей бригадой; или тема эта проходит фоном, показывая ребят на демонстрации в память жертв фашизма — во всех случаях ясно просматривается одна авторская цель: всячески содействовать становлению гражданственно устремленной и духовно богатой личности.

Дружба Клауса и Гейнца, которая проходит через разные этапы, преодолевая серьезные барьеры, интерес Клауса к своей соученице, соседке по дому Карин, сближающий не только юношу и девушку, но и их семьи, невольно вовлекающий парня в круг служебных забот своего отца; отношения отца и сына — трудно продвигающихся друг к другу; привязанность к учителю Магнусу и конфликтная ситуация с новой, сменившей его преподавательницей — в фильме эти разные сюжетные ответвления тесно взаимодействуют в решении общей идейно-художественной задачи. Одни из них воплощены на экране ярче, другие — бледнее, поверхностнее, но все вместе, соединенные центральным характером Клауса Гернера в исполнении Бурхардта Фелькеля, складываются в достаточно подробную и интересную картину жизни современной немецкой молодежи.

●

Пришла пора подводить итоги этим заметкам, охватившим, конечно же, лишь малую часть экранного репертуара ГДР. Но даже в этих нескольких фильмах отчетливо видна ведущая и потому обещающая тенденция — быть близкими к современной жизни, ее реальным проблемам, реальным характерам, внимательными к проявлению тех душевных движений и чувств, которые формируют человека нового общества, свидетельствуют о его нравственном здоровье, его духовности.

Нам открыли дверь в дом, который располагает к себе не особой аккуратностью тщательно подготовленных показательных экспонатов, а атмосферой неподдельной жизни. Здесь всегда сосуществуют радости и огорчения, удачи и беды, потери и находки. В сложностях и трудностях этой жизни и должен проявлять свои качества человек.

Споры в Риме

Р. Юренев

Среди людей, глубоко и серьезно любящих искусство, я думаю, нет безразличных к судьбам итальянского кино. Со времен появления на наших экранах фильмов Росселлини, Висконти, Де Сика, Де Сантиса, Джерми и других мастеров неореализма заботы и надежды, борьба и радости итальянских рабочих, безработных, крестьян, партизан были приняты советскими людьми близко к сердцу, несмотря на очевидную разницу социальных условий, национальных особенностей, бытовых устоев.

События и характеры итальянских фильмов, при всей их поразительной конкретности, временной и национальной обусловленности, были подняты до общечеловеческого звучания и нашли отклик повсюду, где любят человека, стремятся к справедливости, почитают труд.

События неореалистических фильмов порой сосредоточивались вокруг трагической гибели героев Сопротивления, бунтарского самопожертвования доведенных до отчаяния крестьян, но чаще оставались на уровне повседневных столкновений, происшествий: у безработного похищали велосипед; влюбленные не могли соединиться из-за отсутствия работы, крыши; молодежь покидала родные селения в поисках удачи и хлеба.

Но нельзя не отметить, что каковы бы ни были конфликты, их разрешение подкупало житейской достоверностью, а чувства и мысли героев — своей естественностью и чистотой. Излишне ригористичные критики упрекали неореалистов в отсутствии отчетливых философских выводов, в расплывчатости политической программы, в сентиментальности. Впрочем, для некоторых из этих упреков порою бывали достаточные основания. Однако трудящийся народ Италии завоевал благодаря неореалистическим фильмам сочувствие и любовь справедливых и прогрессивных людей во всех странах. И эта любовь сохраняется до сих пор. А киноискусство обогатилось новыми приемами, новой стилистикой, новыми героями и драматическими ситуациями.

Менялись времена — изменялось и итальянское киноискусство. По мнению одних критиков, неореализм себя изжил, обмелели его жизненные истоки. По-моему же, неореализм приглушили кинематографические коммерсанты, правые политики, реакционная пресса, наконец, социальная лабильность, уступчивость перед буржуазными влияниями, обнаруженная некоторыми из неореалистов. Сыграл свою роль и Ватикан, недовольный выпадами в адрес правительства и церкви. Однако в лучших из ранних произведений Антониони, Феллини, Пазолини, в их демократизме, в стремлении к свободным, идущим от жизни композициям, в их человеколюбии отчетливо ощущались неореалистические традиции. Еще ощутимей они в фильмах более молодых — Франческо Рози, Элио Петри, Джилло Понтекорво, Джулиано Монтальдо, братьев Тавиани, Дамиано Дамиани и других, составляющих сейчас левое, демократическое крыло итальянской кинематографии. При всем отличии всех этих художников от их предтеч — без неореализма никто из них не мог бы существовать, не мог бы появиться.

«Неореализм умер, его развитие ограничено послевоенным периодом, его смерть обусловлена «экономическим чудом» середины пятидесятых годов» — таково распространенное мнение зарубежных критиков, разделяемое порою и у нас.

Неореализм не может умереть, как не умирает народное, реалистическое искусство. Он изменился, усложнился, утратил одни и приобрел другие качества. Иначе и быть не могло, так как искусство меняется вместе с жизнью.

Но в прогрессивном итальянском кино сегодняшнего дня живы основные черты неореализма: внимание к простому человеку, стремление к документальности, к свободным сюжетным структурам, к социальной проблематике.

Таково мое убеждение. «Наследниками неореализма» любят называть себя многие новые итальянские мастера. Я бы назвал их категоричнее — неореалистами семидесятых годов.

И именно поэтому я позволю себе судить современные итальянские фильмы прежде всего с позиций, на которых стоял неореализм, с которых завоевал он мировое признание: верность действительности, народность, гражданственность, глубокая любовь и уважение к трудящемуся человеку.

В составе советской делегации я побывал на четвертом итало-советском симпозиуме, проходившем в Риме, в апреле этого года. О дискуссиях, которые мы вели с нашими друзьями, о борьбе прогрессивных итальянских мастеров против коммерческого и реакционного кино, о многих трудностях — практических и теоретических, которые они испытывают сейчас,— писал А. Караганов в «Литературной газете»*. Мне хочется подробнее остановиться на фильмах, которые нам показали, о борьбе реалистической традиции с декадентством, упадничеством, порнографией, чье растлевающее влияние столь явственно заметно на произведениях многих художников, тем не менее настойчиво причисляющих себя к левому, прогрессивному лагерю.

Я верю, многие из этих художников нам близки. Еще крепче я уверен в собственных дружеских чувствах к ним. Поэтому я встревожен. Поэтому я позволю себе быть откровенным, даже если эта откровенность потребует резкости.

Левый лагерь — в политических декларациях и симпатиях, в личных взаимоотношениях и организационных начинаниях итальянских кинематографистов— это понятие употребляется все чаще, хотя и обозначает людей различных убеждений и политических стремлений. Иногда все эти люди выступают совместно, несмотря на противоборство правых буржуазных сил и на дезорганизующие действия всевозможных левацких — троцкистских, маоистских и прочих групп. А в творческом, художественном отношении понятие «левый лагерь», в политическом отношении сейчас более определенное, совсем расплывается: настолько сильны модернистские, декадентские и коммерческие влияния, настолько велика теоретическая путаница во взглядах некоторых режиссеров и критиков, настолько туманны представления подчас даже по-настоящему талантливых художников о своем творческом методе.

Самый термин «творческий метод» редко встречается в итальянской кинокритике. Глубоко и тонко разбирая фильмы и пути художников, внимательно относясь к их политическим убеждениям и идеалам, критики как бы останавливаются перед определением метода. Слова «реализм», «идейность», «народность» и «декадентство», «натурализм», «символизм» перемешиваются с туманными терминами вроде, «экспериментальность», «авангардизм». Разумеется, определить и сформулировать методологические установки и стилистические устремления ищущих и неустойчивых художников чрезвычайно трудно, а может быть и невозможно без «округления», «огрубления», без утери существенных нюансов. Тем не менее я беру на себя смелость утверждать, что именно неопределенность методологических установок мешает объединению прогрессивных кинематографистов Италии, способствует проникновению в их среду болезненных растлевающих влияний.

Лет десять назад, опираясь на анализ таких фильмов, как «Похитители велосипедов», «Крыша», «Рим в 11 часов», «Машинист», я писал об их творческой близости принципам социалистического реализма. Однако эта точка зрения не получила развития в кинокритике — ни у нас, ни в Италии, хотя в области критики литературной таких писателей, как Васко Пратолини, Карло Леви, часто рассматривают как представителей социалистического реализма. Недостаточная решительность советской кинокритики в определении метода лучших прогрессивных кинематографистов Италии объясняется и тем, что в итальянской печати принципы социалистического реализма порой трактовались неверно. Догматическое, лишенное развития понимание

«Литературная газета», 1973, № 17.

«Хотим полковников!». Режиссер Марио Моничелли

этих принципов, с одной стороны, и ревизионистские попытки скомпрометировать их — с другой, помешали внесению ясности в этот, не лишенный сложностей, вопрос.

Изменилось и итальянское кино. На первый план вышел огромный, но мятущийся, противоречивый талант Феллини, путь которого от обличительного реализма «Сладкой жизни», через психологическую усложненность «8 1/2» вел к декадентству, распаду формы и идейной невнятице «Джульетты и духов» и «Сатирикона». Отходил и Пазолини: от жестокой правдивости «Аккатоне» и «Мамы Рома» до пессимистического символизма «Теоремы» и «Свинарника». Эволюция этих художников и позволила критикам провозгласить исчерпанность и смерть неореализма. Спад в творчестве Де Сика и Де Сантиса; лишенные стилистического единства, порою будто бы поставленные разными режиссерами фильмы Висконти, казалось бы, подтверждали ту же мысль. Но критика не замечала усиления общественных, социальных мотивов в лучших картинах позднего Антониони, не устанавливала связей между Рози, Понтекорво и неореалистами начала пятидесятых годов. Будто Феллини ослепил всех. Но его сияющий талант, к сожалению, в последних работах заметно меркнет и, протерев глаза, теперь можно усмотреть ранее незамеченные закономерности и связи.

Я предвижу возражения насчет Феллини. Но разве барочно роскошные и причудливые формы «Джульетты и духов» не скрывали идейной пустоты, жалкой незначительности героини, отсутствия социального анализа? И разве гиперболическое внимание к гниению, праху, пороку, аморальности и извращениям не заняло в «Сатириконе» самодовлеющего места, заслонив идею гибели эксплуататорского общества, если только такая идея (или такая аналогия) в этом фильме была...

В «Риме» — последнем фильме Феллини — есть поразительные по силе, самобытности и художественной изобретательности эпизоды. Незабываемы кадры потускнения и гибели античных фресок, обнаруженных строителями метро и не выдержавших вторжения воздуха с поверхности (не назову этот воздух свежим, так как в эпизоде заложена мысль о губительности современной цивилизации для исторических общечеловеческих ценностей). Поражает своей причудливой фантазией эпизод демонстрации церковных одеяний, блистательный и удручающий парад, в котором чудом сохранившиеся пережитки средневековья модернизированы, электрифицированы, можно сказать, «атомизированы» по самым наипоследнейшим модам. Хотел этого правоверный католик Феллини или нет — от этого парада повеяло опасными предрассудками, коварным ханжеством.

Еще сильнее заключительный проезд мотоциклистов мимо великолепно высвеченных памятников Рима. Капитолийский холм, Колизей, Пантеон, античные развалины и ренессансные храмы приобрели в потоках электрического света новую и трагическую красоту. А мимо них широкими, заполняющими все пространство улицы рядами, на рокочущих, дымящих, сверкающих и ревущих мотоциклах, в кожаных костюмах и шлемах, в черных очках, угрожающе обесчеловеченная, равнодушная ко всему окружающему, бездумно, неудержимо, неотвратимо мчится куда-то молодежь. Образ поистине апокалипсической силы и отчаяния!

Да, Феллини не пощадил мира, в котором он живет, мира, который породил его творчество. Гневное неприятие одухотворяет и сцены заторов и пробок на римских магистралях (сцены чрезмерно затянутые, шумные и загроможденные символическими деталями). Гневное неприятие сквозит и в чудовищно разросшейся, неправдоподобной в своей гиперболизации уродства сцене в публичном доме. Презрительное неприятие звучит и в показе хиппи и разгоняющей их полиции. Ностальгическая симпатия просвечивает лишь в сценах Рима сороковых годов, в хаотической бестолковщине и неразберихе меблированных комнат и дешевой траттории, выползшей из тесного помещения на улицу, на трамвайные пути и переполненной жующими, орущими и добродушными обывателями.

Критика уже заметила, что в многих художественно резко неравноценных сценах своего фильма Феллини повторяет самого себя. Черные сутаны монахов-наставников, угнетающих детей, напоминают «8 1/2». Эстрадное представление — «Сладкую жизнь» и «Ночи Кабирии».

Многих промелькнувших в «Риме» персонажей мы встречали и в «Дороге» и в «Лоботрясах». Многие мотивы кажутся перенесением сцен «Сатирикона» в современность... Художник, разумеется, имеет право возвращаться к своим привычным и излюбленным мотивам, но плохо, когда эти мотивы утрачивают форму, расплываются, теряют идейный заряд, осмысленность, художественную меру.

В интервью с итальянскими и французскими журналистами Феллини подчеркивал, что он не интеллектуал, а поэт и работает интуитивно, а его фильм не подчиняется законам повествования и обладает ритмом и тоном непринужденной болтовни. Этим самым он как бы освобождал себя от забот о содержании, от необходимости воплощать какую-либо мысль, идею. Такие настроения художника прискорбны и ведут к оскудению, обессмысливанию творчества. К счастью, мы не должны во всем верить Феллини. Его интервью всегда имеют привкус мистификации и кокетства.

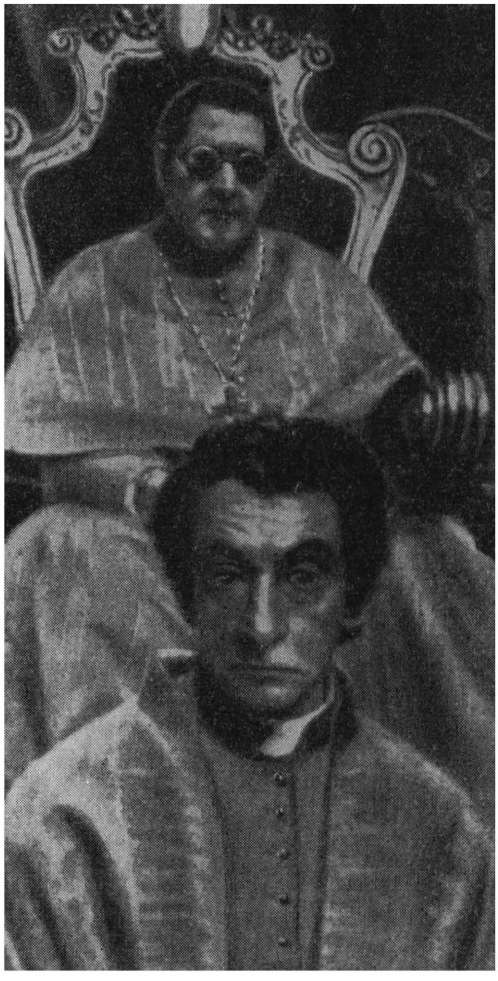
Однако очевидно, что ясную, сознательно проводимую мысль в последних фильмах Феллини заменило капризное нагромождение ощущений, ассоциаций, воспоминаний, смутных чувств. Порой огромный талант Феллини прорывается сквозь невнятицу этих нагромождений, но все чаще и чаще ему изменяет чувство меры, вкуса, ощущения действительности.

«Рим» — значительнее, сильнее и «Сатирикона» и «Джульетты и духов», но все же это — противоречивое и ущербное произведение художника, теряющего контакты с социаль-

ностью и запутавшегося в противоречиях своего мировоззрения.

Феллини пришел к хаосу, а Пазолини обрел гармонию. Но, боже мой, что это за гармония...

Пазолини, в противоположность Феллини,— интеллектуал и любит подчеркивать это. Крупный поэт, новеллист, теоретик, смело применивший к киноискусству методы структурной лингвистики, он и в творчестве своем пытался не раз решать философские и этические проблемы. Христианское учение в его «Евангелии от Матфея» приобрело бунтарскую, если не революционную окраску. «Царь Эдип», как и следовало ожидать, нес отчетливые влияния фрейдизма. После этого Пазолини вступил в область уже вовсе сомнительных «философских» спекуляций. Бродячие монахи в «Птицах великих и малых» съели ученого ворона, говорившего марксистские истины. После такой простодушной расправы с марксизмом творчество Пазолини все больше склонялось к фрейдизму. И если в «Теореме» всепобеждающее сексуальное чувство, возбуждаемое ангелом, воплотившимся в стройного яснолицого юношу, охватило, вдохновило, измучило и отца, и мать, и сына, и дочь, и прислугу высоколобой интеллектуальной семьи, то в «Свинарнике» это чувство приобрело уже и вовсе ужасающие, патологические, скотские, свинские формы. Оказалось, что и сексуальное чувство у героев Пазолини отравлено, извращено бездуховной современностью. И Пазолини ушел от современности— к героям Ренессанса и позднего средневековья, экранизировав «Декамерон» Боккаччо и «Кентерберийские рассказы» Чосера.



«Рим». Режиссер Федерико Феллини

Обе эти картины поражают и талантливостью режиссуры, и тонким, острым, верным ощущением эпохи, и ...удивительной, небывалой откровенностью эротических сцен, позволяющей употребить в отношении этих произведений термин порнография.

Сцены, носившие у Боккаччо шутливый, галантный, озорной характер, рассказанные игриво, простодушно, у Пазолини показаны с вызывающей откровенностью. Новеллы о бочке или о проделках глухонемого садовника в женском монастыре изобилуют физиологическими подробностями. Обнаженные обнимающиеся пары показаны всюду, где по тексту «Декамерона» их можно предполагать, подразумевать. Пазолини словно не может оторвать от них воспаленного взгляда.

Но одновременно с неприемлемостью для меня такой, мягко скажем, откровенности я был во многих эпизодах очарован высокой

поэтичностью в изображении ренессансной Италии, ее яркого синего неба, ее сочной зелени, ее чудесной архитектуры, ее загорелых, яркоглазых, белозубых, кипуче жестикулирующих, лукавых и стремительных людей. Высокой поэзией проникнута и заключительная новелла фильма, где Джотто (которого сильно и вдумчиво играет сам Пазолини), пришедший расписывать храм, видит свои фрески во сне и потом воплощает их в голубо-розово-золотой гамме, словно продиктованной небом и солнцем Италии. Творческое вдохновение показано, может быть, и спорно, но впечатляюще, вдохновенно.

Так ликующий Джотто завершает фильм об итальянском Ренессансе, а английское позднее средневековье «Кентерберийских рассказов» Пазолини заканчивает сценой уже в духе Иеронимуса Босха: из огненно-красного зада дьявола вываливаются черные комки, на лету превращающиеся в крылатых чертей. Ужасные чудовища жгут, режут, колят, грызут, насилуют грешников на всем пространстве широко распахнутого экрана... А нагрешили герои этого фильма Пазолини много. Все новеллы носят еще более откровенный, чем в «Декамероне», характер. Шутки, вроде воткнутой в зад раскаленной кочерги, шокируют физиологичностью, а любовные сцены преимущественно изображают однополую похоть.

Да, и здесь несомненен большой талант, острое ощущение страны и эпохи, но порнографические сцены приобрели такой мрачный и извращенный характер, что нельзя не испытать тревоги за дальнейшую судьбу художника, скатывающегося от «Аккатоне» к изощренной сексопатологии и порнографии. И чем талантливее все это сделано, тем ужаснее и тяжелее на все это смотреть.

Пытаясь объяснить увлечение многих серьезных художников Запада вопросами пола, эротическими сценами, переходящими порой в откровенную порнографию, критики буржуазных — и левацких и правых — газет любят применять термин «сексуальная революция». Что ж, резкое изменение отношения к понятиям скромности, приличия, допустимости в буржуазном искусстве действительно произошло. Однако меня удивило, что некоторые критики и художники, причисляющие себя к левому лагерю, всерьез считают «сексуальную революцию» частью, одним из проявлений революции социальной. «Рушатся устои морали буржуазного общества, буржуазной семьи, буржуазной любви, человечество освобождается от сковывавших его условностей, дает простор своим побуждениям, влечениям, чувствам, обретает свободу»,— рассуждают они. Хочется добавить: «приближаясь в этой свободе проявления сексуальных побуждений к животным» А в фильмах Пазолини — освобождаясь даже от нормальных физиологических побуждений, повинуясь болезненным, извращенным желаниям, животным не свойственным... И не приходило ли поборникам «сексуальной революции» на ум, что освобождение от чувства пристойности, целомудрия, воинствующая порнография есть не проявление революции, а средство защиты от нее, средство отвлечения, увода? «Уж лучше сексуальная революция, чем революция подлинная, направленная не против стыда, а против эксплуататорских классов»,— пожалуй, именно это рассуждение лежит в основе процессов, которые с такой дегуманизирующей силой, с такой разрушительной энергией проявились в последние годы в буржуазном искусстве.

Одним из самых нашумевших фильмов 1973 года явился фильм молодого итальянского режиссера Бернардо Бертолуччи «Последнее танго в Париже», по моему убеждению, фильм возмутительный, глубоко порочный и пошлый. Я говорю это прямо и резко, потому что высокая одаренность Бертолуччи для меня несомненна, и я полон тревоги за судьбу его таланта.

Сын известного итальянского поэта, еще в юношестве получивший признание как поэт и новеллист, Бернардо Бертолуччи прошел кинематографическую школу в ассистентах у Пазолини и очень рано стал автором своих собственных дискуссионных фильмов. Западного зрителя эти фильмы привлекали остротой проблем, на самом деле таивших в себе яд скептицизма и неверия в революцию. Герой «Пе-

ред революцией», юный интеллигент, разочаровывался в революционной борьбе и находил выход в женитьбе на богатой; герой «Стратегии паука» открывал, что его отец не погиб со славой как революционер, а был убит своими товарищами за предательство, а ореол героя за ним сохранили, чтобы не компрометировать революционного дела; герой «Конформиста» становился фашистом и убийцей, чтобы преодолеть сложные комплексы, чтобы самоутвердиться, почувствовать себя волевым мужчиной, деятелем... Сама постановка проблем — разочарование в революции, необходимость лжи для поддержки ее репутации, закономерность конформизма интеллигенции — говорит о противоречивом, двойственном мироощущении самого художника. К тому же антифашистская позиция в «Конформисте» «усложнена» темами гомосексуализма, психической раздвоенности.

Социальная проблема в «Последнем танго в Париже» целиком заменена проблемой сексуальной. Героя этого фильма — владельца небольшого и весьма подозрительного отеля, которого играет знаменитый и превосходный американский актер Марлон Брандо,— мы встречаем в состоянии глубокого отчаяния. Позднее выясняется, что его жена только что покончила самоубийством.

В пустой квартире, которую он намеревается снять, он встречается с молодой женщиной, невестой телевизионного режиссера. После нескольких странных, бредовых фраз он овладевает ею. Любовные взаимоотношения, впрочем их нельзя назвать любовными, сексуальные, физиологические взаимоотношения этой случайно сошедшейся пары на огромной кровати, поставленной посредине пустой, нежилой квартиры, становятся основным содержанием фильма.

И возмутительный цинизм этой ленты даже не в предельной откровенности эротических сцен, даже не в похабных нецензурных выражениях обоих партнеров, а в том, что их половая близость, их тяготение друг к другу обусловлены не любовью, даже не грубым физиологическим влечением, а желанием унизить, оскорбить, растоптать друг друга.

«Генерал спит стоя». Режиссер Франческо Массаро

Оказывается, что покончившая самоубийством жена мужчины не только обманывала его с посетителями отеля, не только держала его в полной материальной зависимости, но и всячески оскорбляла, унижала, подавляла его. И теперь он должен как бы возвращать полученное, он может чувствовать себя человеком лишь унижая женщину теми действиями, которые обычно являются результатом любви, доверия, взаимного влечения. Фильм Бертолуччи оплевывает не только нравственные побуждения людей, но и их физиологию, оплевывает подробно, бесстыдно, смачно. Ничего более отвратительного я никогда на экране не видел.

В беседе с нами Бертолуччи сказал, что не настаивает на том, что его фильм — политический. Не хватало еще этих настояний! В бессвязных нецензурных словоизвержениях персонажа, которого играет Брандо, звучат порой проклятия современному обществу, буржуазной морали, которую он, якобы, «топтать хотел». Но фильм, увы, топчет не буржуазную мораль, а общечеловеческие чувства и побуждения. Политики в нем не многим больше, чем в любом другом порнографическом произведении.

Попытки соединить левые политические

идеи с модными в буржуазном обществе сексуальными мотивами сейчас, впрочем, встречаются все чаще. Ярким примером такого «соединения» является фильм режиссера Лины Вертмюллер «О любви и анархии».

Лина Вертмюллер получила известность как ассистентка Феллини, затем стала выступать самостоятельно.

Фильм «О любви и анархии» трактует вопрос об индивидуальном терроре. Нельзя не согласиться с общей концепцией фильма, сформулированной в заключительном титре, гласящем примерно следующее: «Индивидуальный террор никогда не приводил к положительным результатам, но люди, отваживавшиеся на него, были героями...» Что верно, то верно.

Герой фильма Вертмюллер — анархист, решивший совершить в 1930 году покушение на Муссолини. Опорным пунктом для подготовки покушения он избирает... публичный дом.

Во-первых, потому, что дом этот расположен поблизости от площади, где происходят фашистские парады, а во-вторых, потому, что одна из проституток, практикующих в этом доме, ненавидит фашистов, убивших когда-то ее жениха, и жаждет отмщения.

Образ террориста талантливо решается артистом Джанкарло Джанини в эксцентрических тонах. Рыжая всклокоченная шевелюра и борода на крестьянском обветренном, усыпанном крупными веснушками лице, огромные синие глаза, полные гневной страсти и детской доверчивости. Проститутку играет Марианджела Мелато, тонко сочетая привычные вульгарные ухватки с проявлениями болезненной гордости, страстной антифашистской убежденности.

Покушение не удается. Герой гибнет в фашистском застенке, где его без суда и следствия зверски забивают палками, сапогами, бьют головой об стену. Сцена эта поставлена с неженской жестокостью. Но все, что касается покушения, занимает не более четверти фильма. Остальное место отведено живописанию нравов публичного дома, перед которыми бледнеют и «Дом Телье» и куприн-ская «Яма». Договариваясь с анархистом о деталях покушения, проститутка не отказывает ему и в своих профессиональных услугах, потом она покровительствует его роману со своей более молодой подругой. Как у Мопассана — проститутки совершают сентиментальный вояж в деревню. Как у Куприна — показаны утренние отдохновенные часы дома. Как у Феллини в «Риме» (только реалистичнее и с большим юмором) — показан вечерний «парад» перед клиентами.

У Лины Вертмюллер твердая, умелая режиссерская рука. Ей доступны и сатира, и натуралистические детали, и жестокость, и, увы, непотребство. Доступны ей и довольно глубокое изображение человеческих переживаний, и обрисовка характеров, и выявление идей. Но не чужд ей и коммерческий расчет. Именно им — коммерческим расчетом — и объясняется точно отмеренный рецепт фильма: 25 процентов политики, 5 процентов сентиментальности, 10 процентов — жестокостей, 10 процентов для «признаков эпохи» и 50 процентов порнографии. Как раз такой «коктейль» и нужен просвещенному современному буржуа.

И словно свежего воздуха глотнешь, когда посмотришь политический фильм, сделанный честно и прямо, без соблюдения коммерческих приправ, без дымящейся крови и без розовой слюны, без обнимающихся голых пар и без размалеванных проституток. Именно так — честно и прямо — сделан на близкую тему — об одиночестве анархиста-террориста — фильм братьев Тавиани «У святого Михаила был петух».

Это странное название не более, чем строчка из детской песенки, которую пел маленький мальчик, когда в наказание мама запирала его в темную комнату. Теперь эту светлую, бодрую песенку детства поет анархист, осужденный на пожизненное заключение в одиночной камере. Поет, чтобы не сдаться, не потерять себя, чтобы продолжать борьбу.

Я не настолько хорошо знаю историю итальянского революционного движения, чтобы судить, насколько верно и исторически правдиво братья Паоло и Витторио Тавиани оценили события примерно столетней давно-

сти — неудачно организованный анархистами в знак политического протеста налет на Перуджу. Но я беру на себя смелость утверждать, что психология революционера, решившегося на вооруженную борьбу, потерпевшего поражение, осужденного на смерть, а после инсценировки расстрела посаженного пожизненно в «одиночку», показана правдиво, с глубоким сочувствием и с серьезным анализом социальных и личных причин всех этих событий.

В коротких эпизодах попытки вооруженного нападения на Перуджу Тавиани подчеркнули и трагическую разобщенность покушавшихся, и трусливое предательство мелких буржуа, и обреченность одинокого зачинщика. В сцене расстрела, когда приговоренного долго держат посреди старинной площади с мешком на голове, когда видно, как подрагивают его колени, как старается он держаться гордо и прямо, прекрасно подчеркнут перелом: отменяется смертный приговор, и точка съемки меняется на 180 градусов — мы видим теперь не одиноко стоящего осужденного, а с его точки зрения внезапно открывается в своей неправдоподобной красоте фасад ренессансного собора в Орвиедо и группа ликующих, разряженных буржуа — торжествующих зрителей мнимой казни и садистического милосердия.

Но сущностью, идейным средоточием фильма являются сцены в тюрьме. Осужденный совершенно изолирован — даже пищу ему подсовывает под дверь невидимый стражник. И осужденный борется с одиночеством: он делает гимнастику, он громко разговаривает, спорит с невидимыми друзьями, он вспоминает оперные увертюры, и они вдруг возникают в тюремной тишине — во всей своей пышности... Наконец — он поет про петуха святого Михаила...

Одиночество заключенного кинематографически решали многие режиссеры: наш Абрам Роом в еще немом «Привидении, которое не возвращается», и Робер Брессон в прославленном фильме «Приговоренный к смерти бежал». Но эти классические решения построены на умелом внесении разнообразия в показ все той же не меняющейся обстановки. Монтаж, переносы действия, течение времени через повторение деталей. Тавиани же идут напролом. Они долго, более половины фильма сосредоточивают все внимание на своем одиноком, единственном герое, и артист Джулио Броги выдерживает это испытание: его поведение настолько драматично и психологически оправданно, что зритель легко включается в поединок человека с самим собой, в борьбу за сохранение разума, воли, личности, человечности.

Заключительная часть фильма происходит на двух гондолах, медленно плывущих по синевато-зеленым, печальным просторам венецианской лагуны. Нет, не по волшебным каналам самой Венеции, а по пустынным заболоченным окрестностям. И режиссеры, совместно с оператором Марио Мазини, открывают в этих безлюдных местах удивительно печальную и спокойную красоту. Именно такой — просторный, печальный, унылый фон необходим для трагедии, готовой разыграться.

В одной из гондол — солдат-конвоир и наш герой. После десяти лет одиночного заключения его решили перевести в другую, менее суровую, тюрьму. В другой, большой гондоле — несколько молодых, недавно арестованных революционеров. Всеми силами своей души герой рвется к ним. Десять лет полного одиночества, борьба за сохранение разума и воли и вот — случай поговорить с молодыми, с революционной сменой... Но молодые к нему равнодушны. Да, они слыхали о нем, они сохраняют уважительную вежливость, но не могут скрыть полного равнодушия. И тогда человек, так упорно боровшийся за себя, печально улыбаясь, скатывается с кормы гондолы в зеленоватую воду. Многозначительный философский финал: анархизм, индивидуалистическая героика не имеют перспектив, не рождают связей с будущим, обречены на трагедию одиночества и забвения.

Братья Тавиани сделали намеренно аскетический, намеренно суровый, лишенный эффектов фильм, но его философская глубина,

«Рим». Режиссер Федерико Феллини

его гуманизм, его революционная идейность заставляют смотреть картину с сочувственным вниманием и нарастающим волнением.

Может ли политический фильм, посвященный решению сложных общественных и философских проблем, увлекать зрителя самими этими проблемами или его нужно украшать развлекательными сценами, как думает, например, шведский режиссер Бу Видерберг, автор, кстати, весьма хороших политических фильмов? Это тоже сложный и не праздный вопрос. Я, например, уверен, что попытки потакать низменным вкусам зрителей, завлекать их шокирующими сценами эротики и жестокости, как это сделала Лина Вертмюллер, значит компрометировать политическую тему, значит опошлять революционный материал фильма. Мне лично ближе «аскетизм» братьев Тавиани, он напоминает мне взыскательный вкус, стилистическую целостность «Броненосца «Потемкина», «Великого гражданина» и других советских политических фильмов, не только не оскверненных «заигрыванием с публикой», но даже не расслабленных проходными инертными вставками. Но я понимаю, что в определенных случаях закономерности определенных жанровых форм делают элемент увлекательности и даже развлекательности (но только не в духе пресловутой «сексуальной революции») не только не чуждым, но необходимым для политического фильма. Это наглядно доказал фильм Марио Моничелли «Хотим полковников!».

Этот фильм основан на подлинных событиях, на недавней попытке правых фашистских и монархических групп организовать в Италии правительственный переворот. И эту закончившуюся позорным провалом авантюру Моничелли изобразил достойными красками — красками резкой сатиры, фарса. Широко известный артист Уго Тоньяцци сыграл фашистского молодчика, ищущего опоры у старых, выживших из ума полковников, не только жуликоватым и нахальным, но и бездарным, тупым. Сцены высадки фашистского десанта в чей-то курятник вместо аэродрома и бестолковой опереточной возни вместо захвата коммуникаций сделаны безжалостно и очень смешно. Но когда начинает казаться, что режиссер немного переборщил, что реакционеры не так уж идиотически безопасны, в фильме наступает резкий сюжетный поворот: на первый план выскакивает некий весьма деловитый, но ранее державшийся в тени субъект — министр внутренних дел. Воспользовавшись антиправительственными действиями правых и, без всякого повода подняв привычный шум о новой, красной опасности, он завладевает властью. Фашизм перекрасился, говорит фильм, он исторически обречен, жалок и комичен, но вслед за дурацкими фарсовыми вылазками он может выкинуть и что-нибудь неожиданное, опасное.

Создатели фильма «Хотим полковников!» мастерски использовали разнообразнейшие комедийные приемы, умно варьируя их так, чтобы решить антифашистскую идею доказательно и всесторонне. Средствами комедии они создали подлинно политическое актуальное произведение.

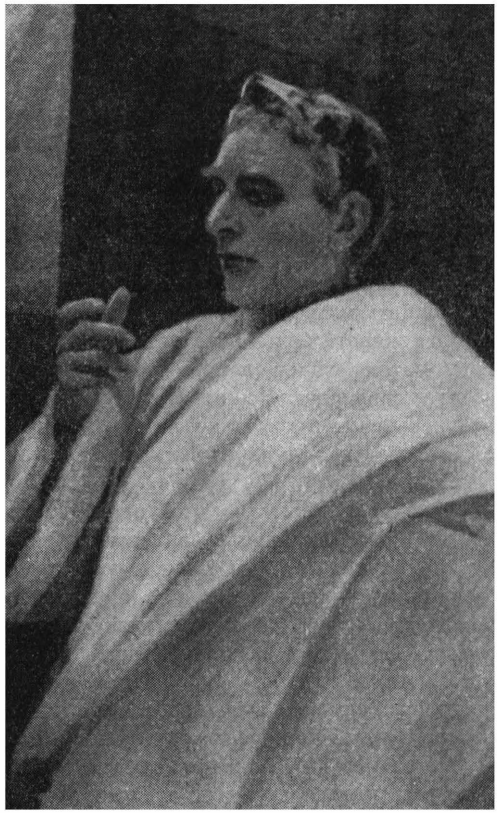
К фильму «Хотим полковников!» по стилю и

целеустремленности приближается комедия «Генерал спит стоя», поставленная режиссером Франческо Массаро по сценарию Уго Пирро, с тем же Уго Тоньяцци в главной роли. Она направлена против военных кругов, против бюрократизма, застоя, рутины и коррупции в военно-медицинских учреждениях, да и против милитаризма вообще. Уго Тоньяцци еще раз продемонстрировал свое удивительное умение создавать несхожие характеры и типы, не изменяя своей внешности. Он сыграл полковника ветеринарной службы, в общем неглупого и смелого малого, настоящие подвиги которого приносят ему одни лишь неприятности, тревоги, а упущения и жульничества неизменно приносят успех, одобрение начальства, повышение по службе. И хотя остро и интересно написанный сценарий давал режиссеру больше возможностей, хотя режиссура Массаро неровна, временами кажется вялой, несмелой, все же и в этой комедии идея донесена ясно и дерзко, а многие сцены и образы (например — безумный генерал, все еще живущий второй мировой войной, или генеральский синклит, дружно поддерживающий бредни и зажимающий каждое слово правды о событиях минувшей войны) выполнены сильно, выпукло, гневно.

Итак, мы видим, что наряду с болезненными метаниями запутавшихся в противоречиях художников, наряду с явным и неоспоримым отступлением от критериев идейного, реалистического, прогрессивного искусства, наряду с хитроумными стараниями прикрыть громкими революционными фразами коммерческий расчет, циничное угодничанье перед самыми низменными и извращенными вкусами — в итальянском кино живет, развивается, борется здоровое, демократическое направление, создающее много идейных, целеустремленных произведений в различных стилистических манерах и жанровых формах.

Для нас не секрет, что создание таких произведений сопряжено с большими, подчас непреодолимыми трудностями. Эти трудности многоступенчаты. Они начинаются с поисков продюсера и денег, необходимых для оплаты сценария, актеров, декораций, пленки. Словом, значительных, не снившихся даже признанному режиссеру, средств. Когда же фильм снят, его могут встретить цензурные затруднения. Когда же и они преодолены — нужно найти прокатчиков, которые рискнули бы выбрать именно этот фильм, тогда как стоит лишь протянуть руку, чтобы получить рассчитанные на скандальный успех порнографические, гангстерские, ковбойские и прочие коммерческие фильмы.

В поисках средств и зрителей прогрессивные кинематографисты Италии все чаще обращаются к телевидению. И, к счастью, многие



«Рим». Режиссер Федерико Феллини

из них получают возможность серьезно творить. Фильм братьев Тавиани «У святого Михаила был петух» снят для телевидения. На телевидении постоянно работает отец итальянского неореализма Роберто Росселлини, настойчиво выполняющий титаническую задачу — создать серию из сорока полнометражных фильмов, посвященных выдающимся деятелям истории человечества. Уже созданы кинобиографии Сократа и Паскаля. Нам Росселлини показал фильм о Людовике XIV и кардинале Мазарини, сделанный по вновь открытым историческим документам, с глубоким знанием изображаемой эпохи, с тонкой иронией и взыскательным вкусом.

Для телевидения снял свой последний фильм «Китай» и Микеланджело Антониони. Этот фильм состоит из трех одночасовых серий. Мы видели лишь одну — первую,— и она глубоко разочаровала нас. Центральный эпизод этого фильма — гинекологическая операция «кесарево сечение», производимая китайскими врачами без наркоза, при обезболивании иглоукалыванием. Спору нет, для учебных или научно-исследовательских целей этот эпизод мог бы быть весьма полезен, но для публицистического фильма, он нестерпим. Одиннадцать минут аппарат не отрывается от вздутого живота больной, в который вгоняют иглы, затем живот вскрывают, извлекают ребенка, зашивают. Все это на крупных планах, перемежаемых только лицом оперируемой, которая не чувствует боли и даже что-то жует.

Я не берусь судить о самой операции, по-видимому, проделанной с большим мастерством, не берусь судить об иглоукалывании, по-видимому, имеющем большие перспективы. Но я понял, почему тонкий, изысканный художник Антониони решил вставить в свой фильм этот бесконечный (11 минут!) натуралистический эпизод. Ему необходим был аттракцион, сенсационное зрелище, чтобы как-нибудь оживить бесконечно унылый фильм, в котором сняты специально срепетированные шествия, игры и песни приодетых в новые платьица детей, гимнастические упражнения студентов и тому подобные нейтральные или инсценированные эпизоды, дающие внешнюю, показную сторону быта и заслоняющие подлинную жизнь Китая.

Не знаю — зачем понадобилось крупнейшему мастеру художественного кино отправляться в Китай для съемок документального фильма. Надеюсь, что это было вызвано искренним интересом к китайскому народу, желанием рассказать о нем правду. Но это желание не осуществилось. Ни благостные песни-пляски, ни ужасающие гинекологические операции о подлинной жизни Китая ничего рассказать не могут.

По иным причинам оказалось трудно рассказать правду о жизни самой Италии, например, о жизни всемирно известных автомобильных заводов ФИАТ, что находятся в Турине, режиссеру Этторе Скола фирма ФИАТ категорически запретила снимать что-либо на территории своих заводов для телевизионного фильма «Тревико — Турин».

Но он все-таки снял, не на территории заводов, так вокруг них, на железнодорожных путях, на вокзале Турина, на узких улицах и шумных площадях этой столицы рабочего класса Италии.

«Тревико — Турин» — это рассказ о юноше, почти мальчике, приехавшем по вызову фирмы ФИАТ из далекого южного городка Тревико на туринский завод и услышавшем вежливый и доброжелательный ответ, что работа и общежитие будут, обязательно будут, но через две недели. И вот о мытарствах юноши с большим фанерным чемоданом по вокзалам, ночлежкам, благотворительным столовкам, по подвалам, хлевам и гаражам, сдаваемым под названием комнат для одиноких рабочих, и рассказал фильм Этторе Скола.

Он рассказал об одиночестве скромного черноглазого паренька, о мимолетной дружбе с таким же юным горемыкой, о прилежных занятиях в вечерней рабочей школе, о первой робкой любви к разбитной широкоскулой девушке, непрерывно разговаривающей о революции и классовой борьбе. Только о тяжелой, изнурительной работе в фиатовском цеху фильм не мог рассказать. На завод кинематографистов не пускали, а декорации строить

и дорого и выйдет фальшиво. И режиссер Скола заменил эпизоды в цеху фотографиями, дикторским текстом, титрами. Что поделаешь... Но все же вышло убедительно...

В фильме «Тревико — Турин» немало и других слабостей. Его композиция порою ослабевает, некоторые эпизоды стилистически не соответствуют друг другу, некоторые персонажи держатся скованно. Видны, как говорится, швы поспешной и не обеспеченной достаточными средствами работы. Но есть в этом скромном фильме неоценимые достоинства: горячая заинтересованность в судьбах рабочих, политическая целеустремленность, активность и обаятельный, правдивый человеческий образ — образ молодого рабочего, в нелегкой борьбе постигающего и свои права, и свои перспективы, и свою силу, силу своего класса.

Да, подобных юных черноглазых героев — детей итальянского рабочего класса — мы видели во многих фильмах: в «Пайзе» Росселлини, в «Шуше» и «Крыше» Де Сика, в «Дороге надежды» и «Машинисте» Джерми, в «Лоботрясах» Феллини, в «Человеке в коротких штанишках» Глауко Пеллегрини, да разве всех назовешь? Эти герои несли знамя неореализма в будущее, они были идейным средоточием прогрессивного итальянского кино, его надеждой, его перспективой. И юный герой Этторе Скола продолжает их традицию.

Живое, народное, реалистическое искусство всегда создает образ положительного героя. Такой герой был у мастеров итальянского неореализма, и нам он был особенно близок потому, что был он рабочий, трудящийся человек. Потом мастерам, пришедшим на смену первооткрывателям неореализма, показалось, что герой этот примитивен, однообразен, скучноват, что раздвоенные, потерявшие себя интеллигенты Антониони, растленные и циничные журналисты и проходимцы Феллини, хулиганы и мелкие жулики Пазолини, исковерканные буржуазные сынки Мазелли — сложнее, интереснее, разнообразней. И итальянское искусство — точнее, многие его мастера — потеряло положительного героя.

На Каннском фестивале прошлого, 1972 года победу одержали сразу два итальянских фильма — «Рабочий класс идет в рай» Элио Петри и «Дело Маттеи» Франческо Рози. Я очень высокого мнения об обоих фильмах. Я отлично понимаю, что, рисуя образ обесчеловеченного конвейером, телевизором, однообразной работой и унылым бытом рабочего класса, Элио Петри, сценарист Уго Пирро и замечательный актер Джан Мария Волонте резко протестуют против капиталистической эксплуатации, против соглашательских профсоюзов, против левацких крикунов, пугающих, одурачивающих, сбивающих с толку рабочего человека. Я отлично понимаю, что, создавая образ энергичного, предприимчивого инженера Маттеи, вступившего в схватку с американскими нефтяными монополиями, тот же актер Джан Мария Волонте и один из сильнейших, оригинальнейших режиссеров современности Франческо Рози резко протестуют против империалистических монополий, против преступных методов конкурентной борьбы...

Но я не могу не видеть и того, что рабочий Масса изображен Джаном Марией Волонте тупым, ограниченным, жадным, почти совершенно лишенным интеллектуальных интересов и даже в любви скотоподобным, а капиталист, не лишенный авантюризма Маттеи, изображен как человек, заботящийся не столь о себе, сколько о своих рабочих, о национальной промышленности Италии. Как ни поворачивай, получается так: капиталист — герой, рабочий — тупица. И это бросается в глаза особенно потому, что обе роли сыграны одним артистом и сыграны великолепно.

Я пишу о кинематографии, давшей много ценностей, дорогих и советским кинематографистам, всему прогрессивному человечеству. Поэтому я резок. Я хочу, чтобы меня поняли, разделили мою тревогу. Это тревога о дружеском, о родном. И если я в чем-то не прав — это не от предвзятости, а от требовательности любви.

И еще одно наблюдение. Покуда левые прогрессивные режиссеры показывают скотоподобного Массу, безумного анархиста, скрывающегося в публичном доме, мечтателя, ра-

вочаровавшегося в революции, сына, решившего скрыть позор своего предателя отца, конформиста, врачующего убийством свои тайные комплексы, наконец, притоносодержателя, мстящего всем женщинам мира за измены и надругательства своей жены,— положительного героя ищут и находят художники другого лагеря. Так правый католик Франко Дзеффирелли создал фильм о святом Франциске Ассизском, в котором создал образ чистого и мудрого юноши, осуждающего эксплуатацию и богатство, прославляющего труд и доброту, а вслед за всем этим — бегство от жизни, смирение.

Фильм Дзеффирелли «Брат-солнце и сестра-луна» поставлен и снят на редкость красиво. Средневековая Италия сияет в нем своей удивительной природой, своей стройной архитектурой, своими темпераментными, выразительными оживленными людьми. Фигура Франциска Ассизского, мыслителя и философа, сыгравшего в становлении национальной культуры Италии большую и сложную роль, пользуется в Италии чрезвычайно большим авторитетом. И то, что под руководством Ватикана представители правого крыла итальянского киноискусства обращаются к этой фигуре и делают это на таком высоком художественном уровне, означает, что они понимают, какую политическую, воспитательную, этическую роль сильный и светлый образ положительного героя может сыграть в пропаганде их идей.

Мне хочется сказать нашим итальянским друзьям: осмотритесь, вы теряете очень важные позиции.

Я надеюсь, что в сложной борьбе прогрессивных кинематографистов Италии настанет перелом, что увлечение прельстительными лозунгами «сексуальной революции», попытки критиковать буржуазное общество, разрушая элементарные моральные устои, что все эти левацкие и анархистские загибы будут преодолены.

Я с радостью вижу, что Джулиано Монтальдо, гордо называющий себя «сыном неореализма», в поисках положительного героя обратился к могучим и благородным фигурам Сакко и Ванцетти, что Дамиано Дамиани смело противопоставляет образам преступного мира — образы честных и смелых борцов за справедливость, и я верю, что традиции неореализма с его человеческой чистотой, трудовой гордостью, политической решимостью, несмотря на все сложности и противоречия, будут развиваться.

Раздумья вслух

Французского актера Жана-Луи Трентиньяна советские кинозрители впервые увидели в фильме «Если парни всего мира». Это был третий фильм молодого актера. Затем по нашим экранам прошла картина «Мужчина и женщина», где он исполнял главную роль. Последние годы Трентиньян много снимается, и имя его привлекает все большее внимание критики и зрителей. В числе наиболее значительных картин — «Обгон», «Трансевропейский экспресс», «Горит ли Париж?», «Подонок», «Опиум и дубинка». На VIII Московском кинофестивале Серебряный приз получила картина Ива Буассе «Похищение», где Трентиньян сыграл выразительную и психологически наполненную роль. Сейчас во Франции с успехом демонстрируется фильм «Очень загруженный день» — режиссерский дебют одного из самых известных и популярных актеров французского кино.
Ниже мы предлагаем вниманию наших читателей записки Жана-Луи Трентиньяна о профессии актера, сделанные им по просьбе журнала «Синема 72».

О себе и об актерской профессии

Жан-Луи Трентиньян

Многие, закончив среднюю школу, выбирают факультет права, поскольку не знают, чем им заняться. Так было и со мной.

В общем, по тем же причинам я решил стать актером: ибо, хотя у меня и было желание заняться искусством, ни рисовать, ни писать я не умел и никаких музыкальных способностей у меня тоже не было.

Так я выбрал свой путь, но это еще не значит, что тут же сделался актером. Потому что эта профессия требует долгого ученичества, и становится актером только тот, кто в совершенстве овладевает секретами ремесла. Что

касается меня, я в течение двадцати лет бесконечно много работал над техникой, бесконечно много размышлял о своей профессии И только несколько лет назад сделался приемлемым актером. Нужно отметить, что в начале этого пути я не обладал никакими особенными данными.

Чтобы овладение ремеслом и творческий рост актера стали возможными, жизнь его должна быть совершенно слита с его работой. Актер должен осознавать свои возможности и понимать, каковы границы этих возможностей, то есть он обязан знать самого себя.

А когда это осознание состоялось, он должен начинать поиски путей для расширения этих возможностей.

Для этого нужно «упражняться». Это любимое выражение Станиславского, и оно мне очень нравится.

Как же следует «упражняться»? Каждый должен создать свой собственный «метод», потому что упражнения эти не ограничиваются только разработкой исполнительской техники, но должны быть направлены на обогащение личности актера.

Приведу примеры, которые имеют отношение к моим ролям. Я упражняюсь, когда веду гоночный автомобиль по замкнутому кругу. Я пытаюсь найти для машины путь, который позволит затратить на этот круг минимальное время. Такие тренировки позволяют мне совершенно конкретно понять, как далеко я могу заходить. А для актера самое основное — «знать, насколько далеко он может заходить».

Другой пример. Я играю в покер, и это мне многое дает для развития мастерства. Покер — игра, в огромной степени основывающаяся на злости и коварстве. В жизни я с отвращением отбрасываю эти качества, но они мне необходимы, чтобы играть некоторые роли. И покер для меня — упражнение в злости и коварстве.

Я не нахожу, что киноактер может «сочинять» роль, то есть подчинять некой умозрительной идее качества персонажа. Нужно лишь, чтобы он глубоко прочувствовал самые

Жан-Луи Трентиньян

разные стороны человеческой натуры и при случае использовал их.

Актеру не нужно умение «лгать» лучше, чем это делают другие, он должен обладать способностью «быть», становиться другим — на протяжении фильма или спектакля. Ради этого и надо расширять свои «границы».

●

В театре публика — перед вами, в момент вашего творчества. Она живет, дышит вместе с вами. Она вся внимает актеру, и это внимание умножает его возможности. Мой друг, танцовщик Жан Бабиле, говорил мне, что ему удаются перед публикой некоторые особо трудные прыжки, которых он никогда не может повторить во время репетиции перед пустым залом.

Сара Бернар рассказывала, что играть перед тысячей зрителей для нее значит любить их всех.

У меня иной темперамент, нежели у Сары Бернар, но и я прочувствовал восхитительный подъем от игры в театре перед публикой, анонимной и вместе с тем вдохновляющей актера одним своим присутствием.

●

В кино контакт с публикой совершенно иной. Трудно вообразить за этой маленькой машиной — камерой, часто очень шумной, тысячи, миллионы устремленных на вас глаз.

В этом смысле кино куда менее воодушевляет актера, чем театр. И тем не менее, несмотря на это, я предпочитаю кинематограф театру. В обоих случаях в искусстве исполнителя есть два весьма разных элемента — ремесло и вдохновение. Темперамент — это часть ремесла. Я хочу этим сказать, что темперамент можно развить, что он входит в понятие ремесла точно так же, как техника. А я думаю, что сущность нашего искусства — вдохновение.

Но чтобы испытать вдохновение, надо освоить все стороны ремесла.

Трентиньян в фильме «Трансевропейский экспресс» режиссера Алена Робб-Грийе

Пианист-виртуоз для того, чтобы вдохновенно исполнить концерт Моцарта, должен разрешить для себя все проблемы техники. А для этого должен в течение многих и многих часов играть скучнейшие экзерсисы.

Точно так же актер должен в совершенстве владеть своей техникой, должен знать свои возможности и пределы их, чтобы сполна испытать вдохновение, которое позволит ему создать нечто исключительное.

Публика придает столь большое значение актеру просто-напросто потому, что именно его, а не режиссера-постановщика, она видит на экране.

Критик, по своей сущности и культуре, намного более близок к автору сценария и постановщику, нежели к актеру. Один режиссер, бывший критик, сказал, что подобно таможенникам, которые, как правило, бывают неудачливыми контрабандистами, критики становятся неудачными режиссерами. Но ни один критик, насколько мне известно, не может быть обвинен в том, что стал хотя бы неудачным актером.

Несколько лет назад, когда Пьер Бийар еще был главным редактором «Синема 62», я предложил ему поручить рецензировать один и тот же фильм двум различным критикам: первый из них, традиционный критик, анализировал бы работу сценариста и режиссера, а второй — профессиональный актер — актерское исполнение. Пьер Бийар был очень заинтересован этой идеей, которая, однако, так никогда и не была осуществлена.

В результате обновления, последовавшего за «новой волной», французский кинематограф стал в первую очередь авторским и по этой причине — в меньшей степени актерским.

Ведь до 1958 года, в сущности, писали для актеров, и при том не только для «звезд», но также и для выдающихся исполнителей «вторых ролей». Самый яркий в этом смысле пример — драматургия Жака Превера.

На мой взгляд, актер, в особенности актер признанный, полностью ответствен за выбор фильмов, в которых он снимается.

Что же касается работы над картиной, то

Кадр из фильма «Очень загруженный день». Режиссер Жан-Луи Трентиньян

он может стать причиной неудачи, но никогда еще не бывало, чтобы фильм получился хорошим только благодаря актеру.

В худшем случае, его капризы и неумение сотрудничать могут стать для режиссера непреодолимой помехой.

В лучшем же случае — он лишь поможет режиссеру полностью выразить его мысль.

И если верно, что популярность актера является составной частью коммерческого успеха фильма, она все же намного менее важна, чем это себе представляют прокатчики.

●

Я отвергаю мысль, что актер, сыгравший в плохом фильме, может «выйти сухим из воды». Если речь идет лично обо мне, то я бы хотел погибнуть вместе с фильмом, оказавшимся неудачным. Я считаю себя сотрудником режиссера и думаю, что был бы сотрудником бесчестным, если бы надеялся выйти сухим из воды в одиночку. Я очень придирчив, пока не дам согласия на съемки, но как только я начинаю работать на картине, я считаю своим долгом сотрудничать и сотрудничать со всей добросовестностью.

А между тем актер ведь всего лишь исполнитель. Он крайне редко бывает полноправным творцом. Он лишь творец «второй руки». и поэтому вполне естественно, что в один прекрасный день он чувствует себя несколько обойденным и ощущает необходимость выразить себя, взвалив на свои плечи бремя наибольшей ответственности.

●

Мне кажется, что для достижения этой цели есть два пути — «постановка» (и я снял фильм в качестве режиссера) и театр. Последняя моя попытка поработать в театре закончилась полной неудачей. Я боюсь, что потерял контакт с театром.

За последние годы я добился существенного прогресса в кинематографе. И вернувшись в театр после некоторого перерыва, я рассчитывал использовать на сцене технику, которую усовершенствовал в кино, то есть хотел играть, внутренне сосредоточившись и не желая ничего «показывать». Я думал, что если глубочайшим образом «измениться внутренне», то можно донести чувства своего персонажа до всего театрального зала — и уже не будет надобности в игре внешней. Надо думать, что я очень ошибался.

Я хотел порвать со всеми условностями театра, которые мне казались несколько запыленными, хотел обойтись без театральных жестов, без театральных интонаций.

Если бы мне было двадцать лет, я бы пошел работать в театр Арианы Мнушкиной. Но мне сорок лет, я начинаю лучше понимать кино, и у меня есть ощущение, что могу еще продвигаться вперед в кинематографе. Поэтому я предпочитаю больше не думать о театре.

Трентиньян в фильме «Подонок» режиссера Клода Лелуша

Возможно также, что кинематограф лучше соответствует моему застенчивому характеру. В кино достаточно существовать — камера сама отыскивает то, что вы внутренне ощущаете. В театре выставляешь себя напоказ.

●

Вот как я готовлю роль. Я знаю, например, что должен играть судью. У меня есть некое представление о своем персонаже, и я стараюсь в мельчайших проявлениях повседневной жизни ставить себя на место персонажа. Утром, когда я чищу зубы, я говорю себе: как этот судья чистил бы зубы? За завтраком, когда я сажусь за стол, я спрашиваю себя: как судья ест яблоко? Я ищу свой персонаж в бесконечном множестве физических деталей, которые мне даже не понадобятся во время съемок. Я никогда не подготавливаю точных ситуаций, которые мне придется играть на съемочной площадке. На съемку я прихожу без каких-либо предвзятых идей, чтобы абсолютно подчиниться требованиям режиссера.

Я не заучиваю свой текст специально. Я просто читаю и перечитываю сценарий десятки раз. И в тот момент, когда режиссер говорит «Начали!», или «Мотор!», или «Кадр 80-й»,' у меня остается ощущение, что я импровизирую, несмотря на то, что говорю точный, написанный кем-то текст и делаю точные, предусмотренные режиссером движения.

Но когда мы многократно повторяем одну и ту же сцену, необходимо очень внимательно следить за тем, чтобы не имитировать, не повторить то, что было сделано в предшествующих дублях, даже если это было удачно. Надо перед началом каждого нового дубля возвращаться к нулю, совершенно освободившись от всего, что было найдено, и быть послушным вдохновению момента.

●

Есть еще одна вещь, которая меня восхищает в работе киноактера. Это знакомство с техническими проблемами.

Нужно, чтобы киноактер знал возможности различных объективов — для точного ощущения границ кадра. Не заглядывая в камеру, он должен знать, что если она находится в десяти метрах от него и на ней установлен объектив 50-мм, то актер вписывается в кадр шириной в пять метров и высотой в три метра. Ему должны быть понятны заботы ассистента оператора, который устанавливает камеру. Он должен знать, что при использовании длиннофокусного объектива уменьшается глубина кадра. Если его снимают в очень узком кадре тем же длиннофокусным объективом, он должен понимать, что каждый жест нужно замедлить, дабы он оставался совершенно естественным. А если кадр настолько широк, что ассистент звукооператора не может близко поднести к нему микрофон, он должен говорить громче, оставаясь при этом столь же естественным.

Все это составляет необходимую часть работы съемочной группы. Актер должен стараться всячески сотрудничать со всеми техническими работниками группы, не теряя своего личного творческого состояния. Технические проблемы для него не должны быть чем-то стесняющим, но должны быть стимулом, счастливым поводом для совместного творчества.

●

Актер обязан также приноравливаться к любому стилю постановщика.

Некоторые режиссеры предоставляют нам большую свободу в выборе жеста. Нужно использовать эту свободу — в пределах технических возможностей. Другие же диктуют совершенно конкретное движение. И актеру нужно приспособиться к этой строгости, без того, чтобы она стала для него неудобством.

С уверенностью можно сказать, что исполнительская манера сейчас эволюционирует. Мы все больше и больше идем к «обнажению», к поискам правды в игре актера.

Кинематографическая пленка становится все более и более чувствительной. Вследствие этого, при съемке нужно гораздо меньше света, чем раньше. И потому фильмы все реже снимаются в павильонах — их вытеснили естественные интерьеры и натура. Сейчас часто снимают на улицах, среди толпы. Чтобы не выделяться на фоне людей, заполняющих улицы, актер (и это к лучшему) должен стереть грим и оставить (это также к лучшему) свой «актерский тон».

●

Актер не должен никогда ничего имитировать. Он должен сделать своими слова, которые его заставляют говорить. Они должны как бы рождаться в тот момент, когда он их произносит. Также обстоит дело с жестами, с паузами, со всем тем, из чего складывается жизнь персонажа.

●

В игре современного актера есть еще одна новая черта. Это юмор. Может быть, то самое, что Бертольт Брехт называл «отчуждением». Современному актеру необходимы вкус и чувство юмора. Даже в самых трагических ситуациях он должен всегда отыскивать юмористический контрапункт. Мы живем в эпоху, когда ирония так много значит, и юмор — самое совершенное средство ее выражения.

●

И наконец, я думаю, даже если это покажется несколько наивным, что актер — как всякий художник — должен быть выразителем своего времени.

Перевод с французского Л. ДУЛАРИДЗЕ

Советские фильмы на экранах мира

В Финляндии

Отношения дружбы и добрососедства, связывающие СССР и Финляндию, распространяются на многие области. Причем немалую роль в сближении народов наших стран играют культурные связи.

Интерес, с которым народ Финляндии относится к советскому искусству, в частности, к кинематографу, еще раз был ярко продемонстрирован во время фестиваля фильмов студий всех союзных республик, начавшегося в Хельсинки 23 ноября 1972 года. Фестиваль состоялся в ознаменование 50-летия образования СССР. Следует отметить, что дни советского кино были событием, характерным для общей атмосферы, в которой происходит культурный обмен между СССР и Финляндией. Кинематограф нашей страны пользуется постоянным и заинтересованным вниманием со стороны финских кинозрителей. Об этом красноречиво говорят данные проката. В 1972 году на экраны Финляндии было выпущено премьерами 23 советских художественных фильма. Некоторые из них пользовались исключительным успехом. Так фильм «Двенадцать стульев» Л. Гайдая шел шесть недель подряд, «Бег» А. Алова и В. Наумова — четыре, «Начало» Г. Панфилова — четыре, «Чайка» Ю. Карасика — три. Значительный интерес финских зрителей вызвал фильм А. Тарковского «Андрей Рублев» , не сходивший с экрана кинотеатра «Капитоль» три месяца. И критика и широкая публика были единодушны в оценке фильма. Вот что писал журнал «Омамаркка» : «В работе Тарковского есть очарование волшебника, и не удивительно, что изо дня в день переполненный зрительный зал кинотеатра «Капитоль» с самого начала смотрит «Андрея Рублева» в безмолвной тишине, полностью поглощенный тем, что происходит на экране» .

Фильмы дружественного восточного соседа привлекают не только посетителей финских кинотеатров. Бурную дискуссию в прессе и в Программном совете телевидения вызвал тот факт, что, как считали многие, был несколько ограничен показ советских картин по телевидению — двенадцать в 1971 году и столько же в 1972. В результате отдел кино финского телевидения согласился с мнением общественности и принял решение увеличить демонстрацию советских художественных фильмов с одного до двух в месяц.

Все это говорит о том, что горячий отклик, который вызвала широкая панорама многонационального советского киноискусства, был явлением закономерным и неслучайным.

Показ советских фильмов не был ограничен одной лишь финской столицей. С ними могли также познакомиться жители городов Тампере, Турку, Пори, Вааса

и Каляни. Фестиваль открылся в столичном кинотеатре «Капитоль». От имени его организаторов выступила министр образования Финляндии Марьятта Вяянянен, которая в своем приветственном слове отметила как характерную черту советской кинематографии ее многонациональный характер. Первым в рамках фестиваля было показано уже получившее широкое международное признание произведение украинского режиссера Ю. Ильенко «Белая птица с черной отметиной».

И начиная с этого первого дня фестиваля, каждый новый представленный фильм с энтузиазмом воспринимался как зрителями, так и кинообозревателями финских газет. Вот, к примеру, что писала газета «Кансан уутисет» о картине Ильенко: «Отображая судьбу одной семьи, режиссер рассказывает о судьбе целого народа... Баллада Ильенко красива, динамична и красочна как внешне, так и внутренне. Фильм явился доказательством того, что на студии имени Довженко живут традиции этого большого мастера, живут не в повторении, не в копировании, а в искании новых способов выражения и плодотворного творческого эксперимента». И это не было просто риторическим утверждением, ибо с произведениями самого Довженко можно было познакомиться в дни фестиваля в хельсинкском кинотеатре «Синема». Такую же высокую оценку дала «Белой птице...» студенческая газета «Юлиоппиласлехти»: «Ильенко идет по следам своего знаменитого предшественника Александра Довженко. Он принадлежит к числу художников, поющих восторженную оду беспрерывно обновляющемуся прекрасному миру и борьбе человека.

Муки рождения нового мира и его первый радостный крик дают жизнь этому фильму, возвещающему о появлении нового человека в ходе решительных исторических перемен».

С неменьшей доброжелательностью встречались и другие фильмы советской программы. Газета «Хельсингин Саномат» о «Первом учителе» А. Михалкова-Кончаловского: «Фильм основан на произведении известного киргизского писателя Айтматова, повествующем о трудностях, которые приходится преодолевать молодому учителю в 20-е годы в борьбе с неграмотностью. Картина необыкновенно свежа, интересна и правдива; действие отличается напряженностью».

Та же газета писала о фильме Э. Ишмухамедова «Влюбленные»: «В картине есть ощущение простора; молодые исполнители играют прекрасно; события дают точное и полное представление о судьбах героев. ...На глазах у зрителя развертывается живая картина жизни южного города. Ишмухамедов ведет повествование с чуткостью и юмором».

Высокая оценка была дана и прочим фильмам дней советского кино. «Великолепным юмористическим полотном» назвала газета «Хювстаубладет» картину Г. Данелия «Не горюй!», как «полную сильного настроения старую историю любви» рекомендовала своим читателям работу латвийского режиссера А. Лейманиса «Эдгар и Кристина» «Хельсингин Саномат», а предназначенный для маленьких зрителей туркменский фильм «Приключения Доврана» эта же газета охарактеризовала как «хорошо снятую, свежую по духу историю».

Разные фильмы, разные оттенки в подходе к каждому из них... Но в одном все обозреватели сходились — дни советского многонационального кино в Финляндии вылились в яркую демонстрацию высокого нравственного и художественного потенциала советского искусства.

По страницам зарубежной печати

«ОСВОБОЖДЕНИЕ»

«Освобождение» — это памятник всем, кто пал в борьбе против фашизма. Фильм не только воссоздает черты героического времени, но и открыто полемизирует с теми, кто сегодня во имя ложных принципов пытается представить нынешним поколениям подвиг советского народа в свете, далеком от правды исторических фактов. В этом большая заслуга создателей картины.

«Сине д'Ориен» (*Ливан*)

Картина достигает убедительности благодаря обстоятельному стилю постановки, последовательно развернутому повествованию, строгости изобразительных решений, искренность и правдивость которых исключает всякую риторику. ...Черно-белые и «вирированные» кадры придают почти хроникальный характер сценам с участием известных исторических деятелей. Цвет — с тонкими пастельными оттенками — особенно хорош в массовых эпизодах, где он нередко является определяющим художественным элементом. Игра исполнителей — Н. Олялина, Л. Голубкиной — отличается сдержанностью и точностью.

«Темпо» (*Италия*)

«А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ...»

Этот фильм — воздание почестей сражавшимся с фашизмом. Девушки из картины С. Ростоцкого знали о войне только по книгам, кино и по рассказам своих отцов. Однако, оказавшись в гуще драматических событий, они ведут себя героически.

«Маттино» (*Италия*)

«УКРОЩЕНИЕ ОГНЯ»

В великолепной двухсерийной картине Даниила Храбровицкого, который известен как сценарист фильмов «Чистое небо» и «Девять дней одного года», рассказан жизненный путь главного конструктора ракет и космических кораблей Башкирцева. Судьба героя

проходит на фоне четырех десятилетий советской действительности: от первых пятилеток до наших дней. Режиссер прекрасно использует специфические средства кино для создания эпопеи, повествующей о людях, посвятивших свою жизнь труду во имя технического прогресса человечества. Фильм убедительно передает твердую веру героя в необходимость и полезность собственной работы; в картине ощущается глубокое уважение к советскому народу и подлинный гуманизм.

«Свободне слово» (*Чехословакия*)

●

Фильм интересен в первую очередь тем, что в нем показан один из тех талантливых людей, которые отдают свой разум и жизнь служению своей стране. ...В картине много важных раздумий и — при общей строгости постановки — много мощных по своему драматическому накалу эпизодов.

«Маттино» (*Италия*)

«У ОЗЕРА»

Последняя часть трилогии Сергея Герасимова посвящена великой панораме сегодняшней жизни Советского Союза. В фильме поднимается злободневный вопрос: имеет ли право человек уничтожать красоту природы во имя технического прогресса? Герасимов показывает ожесточенные дискуссии, вызванные этой насущной проблемой. Реализм картины заключен в передаче явлений современной советской жизни во всей их сложности и величии.

«Фильм» (*Польша*)

●

Фильм С. Герасимова очаровал миллионы зрителей. Снова и снова вспоминаются его герои — люди, прекрасные в своей простоте и непосредственности; всплывают картины чудесной сибирской природы, волшебного озера Байкал. Байкал в этой работе Герасимова — символ кристальной чистоты и красоты жизни вообще. Такими же чистыми и одухотворенными показаны в фильме люди.

Это действительно высокохудожественное произведение вряд ли оставит кого-либо равнодушным.

«Трибуна» (*Чехословакия*)

«БЕЛОРУССКИЙ ВОКЗАЛ»

«Белорусский вокзал» — значительное явление в современном советском кино. Это фильм о сегодняшнем дне тех, кто одержал великую победу над фашизмом. Картина отходит от давно известной в киноискусстве темы «уставших героев». Герои А. Смирнова — люди твердых принципов, они способны и сегодня защитить свои моральные ценности, действовать, сохраняя верность собственным идеалам.

«Отечествен фронт» (*Болгария*)

●

Это современный и актуальный фильм, который заключает в себе размышления над целой исторической эпохой. Итог этих размышлений передается сквозь призму человеческих судеб, что позволяет рассматривать «Белорусский вокзал» как заметный вклад в художественную биографию поколения наших современников.

«Кино» (*Польша*)

«ЛАУТАРЫ»

...Герои фильма — бродячие музыканты, что позволило широко использовать в картине музыку и подчеркнуть столь показательный для советского искусства мотив народных талантов. ...Главным источником конфликтов в произведении является контраст между высоким изначальным предназначением искусства в мире и его места у самого подножья общественной лестницы, как это было в Бессарабии прошлого столетия.

«Фильм» (*Польша*)

●

Построенный по принципу постоянных возвратов в прошлое, необычайно богатый по содержанию фильм Эмиля Лотяну умело использует молдавскую народную музыкальную традицию. Картина сделана на высоком художественном уровне. Режиссер сумел добиться полного слияния своих живописных персонажей с пейзажами Молдавии и красочными декорациями.

«Имаж э сон» (*Франция*)

●

Чувствуется, что постановщик фильма — поэт. Мы видим восхитительные пейзажи Молдавии и слышим красивые народные мелодии. Цветовое решение, игра актеров и, прежде всего, поэтичность музыки составляют главные достоинства картины.

«Унидад» (*Испания*)

«КОРОЛЬ ЛИР»

Шедевры встречаются редко. Однако, когда пятьсот участников I Всемирного конгресса шекспироведов, глубоко растроганные, стоя аплодировали Григорию Козинцеву и его последнему фильму «Король Лир», было ясно, что мы увидели действительно шедевр. ..Лира мы зачастую относим к королям — героям мифологии и смотрим на него как на титана. Лир Козинцева становится великим, когда он уже ничто. В современных постановках «Лира» часто акцентируется жестокость. Козинцев, напротив, подчеркивает шекспировские мотивы сострадания и доброты; в его «Короле Лире» крик о человеческом несчастье звучит сильнее грома.

«Вима» (*Греция*)

●

...Режиссер руководит актерами без малейших просчетов, необычайно четко и точно. С большим талантом поставлены массовые сцены, в которых романтизм сочетается с могучим реализмом. ... Великолепная экранизация. В центре этого чуда искусства — Ярвет в роли Лира.

«Журналъ де Тегеран» (*Иран*)

●

Можно было ожидать, что «Король Лир» Григория Козинцева окажется удачей, но он стал великим достижением режиссера. Лишь несколько фильмов в истории кинематографа можно назвать шедеврами — это один из них.

«*Уэст Острэлиен*» (*Австралия*)

●

Кропотливо, в течение многих лет работая над произведениями выдающегося английского классика, Григорий Козинцев подготовил себя к постановке необыкновенно сложной трагедии «Король Лир». ...Нет сомнения, что роль Лира, отличающаяся глубиной философского содержания, одна из труднейших в мировом искусстве; радостно отметить, что Ю. Ярвет превосходно справился со своей задачей.

«*Хвандун*» (*Афганистан*)

«НЕВЕСТКА»

Фильм сделан психологически тонко. Национальный жизненный уклад и детали быта показаны выразительно и — с важными подробностями. Исполнительница главной роли — Майя Аймедова играет замечательно: скромная, нежная, полная внутреннего огня, она ведет фильм.

«*Джорно*» (*Италия*)

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Подход Кулиджанова к Достоевскому отмечен прежде всего глубоким уважением к языку писателя, к его творческой манере. Это нашло свое выражение в том, что дух романа буквально пронизывает фильм и его героев нельзя отделить от литературных прототипов. ...Неоспоримым достоинством картины является игра актеров. Молодой Георгий Тараторкин справился с ролью Раскольникова не хуже, чем опытный Смоктуновский с ролью Порфирия.

«*Кино*» (*Чехословакия*)

●

Льва Кулиджанова занимает не столько последовательная смена событий, сколько внутренний мир персонажей, психологическая атмосфера, присущая произведениям великого писателя. В наиболее удачных эпизодах камера нацелена на глубины человеческой души, на разгадывание хода мыслей, на исследование механизма страстей и навязчивых идей героев Достоевского. Режиссер раскрывает смысл поведения персонажей, показывая их в действии и одновременно проникая в суть их поступков.

«*Скынтея*» (*Румыния*)

«ГОРЯЧИЙ СНЕГ»

...Характер каждого персонажа в фильме Г. Егиазарова по роману Ю. Бондарева дан всего лишь несколькими четкими штрихами, однако в задачу режиссера и не входило вдаваться в нюансы психологии. Счастливо избежав стереотипов батальной постановки, режиссер сумел показать, ценой каких огромных усилий и жертв была выиграна битва за Сталинград... Картина поражает убедительным размахом военных сцен.

«*Фильм*» (*Польша*)

Отовсюду

Болгария

Режиссер Христо Христов, получивший главную премию Варненского фестиваля 1972 года за фильм «Наковальня или молот», снимает картину по рассказу писателя Йордана Радичкова «Последнее лето». Это — рассказ-притча, опирающийся на факты современной жизни. В основе сюжета — история переселения целого села, которое должно быть затоплено в результате строительства водохранилища. Главный герой картины, Иван Ефрейторов, не хочет переезжать в город, не желая расставаться с местами, где родились и жили его деды и прадеды. Он настаивает, чтобы его сын жил так, как того требует отец. В семье разыгрывается трагедия, заставившая Ефрейторова (эту роль исполняет актер Григор Вачков) многое оценить по-новому. Режиссер Христо Христов намерен отразить в картине крах индивидуализма. «В нашем обществе,— говорит постановщик,— любая попытка противодействовать новому в жизни терпит крушение. Так получается и с нашим главным героем. Конечно, я хочу выразить эту идею не дидактически. Герой фильма, чьи взгляды, чья жизненная философия строятся на принципе: «Я — и мир, окружающий меня», оказывается в одиночестве».

Венесуэла

В Каракасе с большим успехом прошел фестиваль фильмов Сергея Эйзенштейна. Мероприятие, организованное Национальным институтом культуры и изящных искусств, вызвало огромный интерес публики и широко комментировалось в прессе. «Фильмы Сергея Эйзенштейна,— пишет газета «Трибуна популар», — знаменовали собой подлинную революцию в кино. Гениальный советский режиссер использовал выразительные средства, которые восприняли молодые кинематографисты всего мира. Вынеся свой камеры из стен павильонов, снимая огромные массы людей, по-новому работая с актерами, Эйзенштейн создал направление в киноискусстве, снискавшее ему славу лучшего режиссера всех времен и народов».

Показ фильмов Эйзенштейна проводился в крупнейших столичных кинотеатрах — «Бель Кампо» и «Акасиас». Кроме «Броненосца «Потемкина», с которым в Вене-

суэле уже знакомы, жители Каракаса посмотрели «Октябрь», «Александра Невского» и «Ивана Грозного».

Италия

Продолжительность — 4,5 часа, телефильм разделен на 4 серии, смонтированные кадры отобраны из материала, непрерывная демонстрация которого занимает 60 часов, съемки велись 4 месяца после двух лет подготовительной работы — такие цифры приводятся в связи с демонстрацией по римскому телевидению картины «Дневник одного учителя». Этот телефильм, вызвавший большой интерес телезрителей и широкие отклики печати, поставил известный режиссер Витторио Де Сета (советским зрителям знакома одна из его картин — «Бандиты из Оргозоло»). Фильм рассчитан как на взрослую, так и на детскую аудиторию. В основу сценария положена книга Альбино Бернардини, учителя одной из римских начальных школ, находящихся на рабочей окраине Пьетралата,— «Год в Пьетралате». В этой книге учитель рассказывает о своем опыте работы в классе для «трудновоспитуемых» в течение одного учебного года и, опираясь на богатый фактический материал, выступает за коренные реформы народного образования в Италии. Телефильм Де Сета привлекает к себе столь широкое внимание итальянской общественности — и как новый красноречивый аргумент в борьбе прогрессивных сил в борьбе за обновление школы, и как одна из немногих, если не первая, попытка итальянского телевидения поставить столь острую социальную проблему.

Режиссер сам набрал учебный класс, являющийся коллективным героем его фильма. Основное ядро его составили дети того самого класса, о котором писал Бернардини, остальных Де Сета взял из той же школы и из числа оставивших учебу ребят Пьетралаты. Дети знали, что их снимают для телефильма и сознательно «исполняли свои роли». Значительное место в постановке отведено импровизации: режиссер и его «актеры» следовали сценарию лишь в самых общих чертах. Фильм, по словам автора, представляет собой наполовину традиционное киноповествование, наполовину — документальную ленту. «Моя цель,— говорит Де Сета,— заключалась в том, чтобы рассказать зрителям о проблемах современной школы, о новых, «активных» методах обучения — обо всем том, чего широкая публика почти не знает, так как не переступает порога учебных классов. Мой фильм адресован и детям и родителям, он должен привлечь внимание общественности к бедственному положению итальянской школы, особенно — на городских окраинах, прозвучать призывом о помощи учителям-энтузиастам». Фильм Де Сета и Бернардини доброжелательно встречен прогрессивной печатью.

●

С легкой руки создателей американского фильма «История любви», имевшего большой кассовый успех в Италии, итальянские продюсеры и режиссеры начали производство сентиментальных, мелодраматических лент ловко используя в коммерческих целях естественную реакцию значительной части зрителей, которым надоели жестокость, насилие, грубый секс. Вслед за фильмом такого рода, «Венецианским анонимом», поставленным дебютировавшим в качестве режиссера известным актером театра и кино Энрико Мария Салерно, на экран вышла столь же слезливая любовная мелодрама «Смешная вещь». Это экранизация одноименного романа писателя Джузеппе Берто, осуществленная режиссером Альдо Ладо. Как отмечает даже самая нетребовательная буржуазная критика, фильм при всей внешней претенциозности представляет собой набор банальностей и заимствований не только из «первоначального источника» — «Истории любви», но и из «Венецианского анонима»: в картине рассказана история несчастной любви, а фоном действия служат пейзажи Венеции, как и в фильме Салерно. Единственное, что заслуживает в фильме внимания, это, по отзывам рецензентов, игра актрисы Оттавии Пикколо. Не многим отличается от этих коммерческих лент «сентиментального» направления и новая постановка Салерно «Дорогие родители». Это история отношений матери и дочери на фоне жизни современного Лондона: мать отправляется из Италии на розыски своей дочери, живущей среди лондонских хиппи. В фильме снимались три известные актрисы — Флоринда Болкан (исполнявшая главную роль в «Венецианском анониме»), Катрин Спаак и Мария Шнайдер. Снимал картину оператор Дарио Ди Пальма, работавший с Антониони, и изобразительный ряд фильма часто напоминает некоторые сцены из лент этого режиссера.

●

Две большие актрисы возвращаются на съемочную площадку. Анна Маньяни будет исполнять главную роль — мадам Летиции, матери Наполеона, в фильме, посвященном богатой событиями жизни этой женщины. Съемки будут вестись на Корсике, в Париже и в Риме, где Летиция Буонапарте прожила последние годы своей жизни.

В телестудии Милана возобновились съемки телефильма, в нескольких эпизодах которого в главной роли снимается Джульетта Мазина, поправившаяся после затянувшейся болезни. Фильм называется — «Элеонора».

Куба

С успехом прошла премьера документальной ленты известного кубинского режиссера Пастора Вега «Да здравствует Республика!». Пресса посвящает фильму обширные рецензии, называя его «самым значительным за последние годы явлением в кубинской документалистике, воссоздающей историческое прошлое кубинского народа». Картина начинается с событий 1902 года, когда американские морские пехотинцы высаживаются на остров, изгоняют испанцев и навязывают народу Кубы первого «конституционного» президента. Автор анализирует механизм, с помощью которого иностранному

империализму удавалось в течение более чем 50 лет сохранять абсолютную политическую, экономическую и культурную зависимость Кубы.

Фильм «Да здравствует Республика!» целиком основан на кино- и фотодокументах эпохи.

Самые волнующие эпизоды — это редчайшие кадры, запечатлевшие выдающихся кубинских революционеров: Хулио Антонио Мельи, Антонио Гитераса, Хесуса Менендеса, Фиделя Кастро — тогда молодого студента права Гаванского университета.

Мексика

«Как одурачить лучшего тайного агента в мире» или, возможно, проще — «Расскажи мне какую-нибудь историю» будет называться фильм совместного франко-мексиканского производства, который ставит режиссер Филипп Де Брока, автор демонстрировавшейся в Москве на одной из Недель французского кино ленты «Человек из Рио».

Это сатира на модные увлечения современного кино шпионами, жестокостью и сексом. В главной роли третьесортного, но трудолюбивого писателя, в голове которого смешались весьма обыкновенная реальность и вымысел в духе похождений Джеймса Бонда выступит Жан-Поль Бельмондо.

●

Греческая актриса Ирена Папас и американец Энтони Куинн приступили к работе над фильмом «Конец Вильи», который американский актер, выступающий ныне также и в роли режиссера, ставит в Мексике. Ирена Папас играет в этом фильме Чарру — последнюю жену народного героя Панчо Вильи, а главную роль исполняет сам Куинн.

США

Лиза Минелли, недавно удостоенная премии «Оскар» за участие в фильме «Кабаре», собирается сниматься в картине «Фильм воспоминаний». Ставит его отец актрисы — режиссер Винсент Минелли. В основе фильма — роман французского писателя Мориса Дрюона, автора знакомых советскому читателю трилогии «Сильные мира сего» и серии исторических романов «Проклятые короли». В качестве возможной участницы постановки называют также актрису Одри Хэпберн.

Актриса Лиза Минелли на церемонии вручения премии «Оскар», которую она получила за участие в фильме «Кабаре».

●

Показать другую сторону жизни итальянских эмигрантов в Соединенных Штатах — после фильмов о мафии и бандитах — намерен режиссер Витторио Де Сика. Он будет снимать фильм о популярном американском певце итальянского происхождения Тони Беннотте с его участием в главной роли. Фильм называется «Монета в 25 центов».

●

Экранизировать исторический роман Теккерея «Карьера Барри Линдона» (в русском переводе — «Записки Барри Линдона, эсквайра») собирается режиссер Стэнли Кубрик. В роли Линдона, игрока и авантюриста, исколесившего в XVIII веке всю Европу, приглашен сниматься Райан О'Нил, на женскую роль — Мариза Беренсон.

Франция

Французская кинематография, по признанию бюллетеня «Юнифранс-фильм», в 1972 году побила все свои внутренние рекорды: было выпущено и снято 169 фильмов — против 127 предыдущего года.

По данным Национального центра кино 71 фильм из общего числа — это картины полностью французского производства (67 в 1971 году), 49 — копродукции с преобладанием французского участия (35 в 1971 году) и 49 — также копродукции, но с минимальным участием Франции. Причем чаще всего это картины совместного итало-французского производства. Вслед за Италией идут Великобритания, Испания, ФРГ, Бельгия, Канада, Швейцария. Бюллетень сообщает, что средняя стоимость постановки фильма чисто французского производства — около полутора миллиона франков, в то время как стоимость совместных постановок заметно больше — 4,7 миллиона франков.

Комментируя эти цифры, «Юнифранс-фильм» приходит к выводу о наметившейся тенденции к возрождению французской кинематографии.

●

Известный режиссер-документалист Франсуа Рейшенбах, чей первый игровой фильм «Самый сумасбродный довод — всегда самый лучший» недавно вышел на парижские экраны, снимает сейчас в Мексике еще один фильм — «Смерть еще никогда никого не убивала» по сценарию Эрика Олливье. Эта художественная картина посвящена молодежным проблемам, в намерения Рейшенбаха входит создание коллективного портрета современной западной молодежи. На главные роли он пригласил актеров Патрика Пенка, Лорана Терзиева, Алис Саприч.

Вторая картина, в создании которой участвует Франсуа Рейшенбах, на этот раз уже в качестве продюсера, это — «Вопросительный знак». Рейшенбах решил финансировать постановку, руководствуясь желанием предоставить Орсону Уэллсу возможность снимать. Заинтересованность Рейшенбаха выразилась также в том, что он отдал в распоряжение Уэллса отснятые им некогда материалы, касающиеся двух крупных и нашумевших фальсификаций — дела Эльмира де Ори и Клиффорда Гервина.

Уэллс использовал эти материалы и поставил фильм о мистификаторах. В связи с этим пресса вновь вспомнила давнюю историю со

знаменитой мистификацией самого Уэллса. В 1938 году, прервав радиопередачу «Борьба миров» по произведению Герберта Уэллса, которую подготовил Орсон Уэллс, диктор объявил о приземлении марсиан в штате Нью-Джерси. Паника, охватившая Америку, длилась несколько недель, а Орсон Уэллс приобрел известность, хотя «Гражданин Кейн» — лучший свой фильм, он снял лишь два года спустя.

●

Режиссер Жак Риветт, фильм которого «Монахиня» наделал много шума несколько лет назад, долгое время не давал печати повода говорить о себе. Дело в том, что он снимал авангардистский фильм «Аут-1» продолжительностью в тридцать часов экранного времени, который практически никто не видел целиком. Однако режиссер намерен ставить фильм и для широкой публики — он готовится начать съемки коммерческой картины «Феникс», действие которой происходит в конце прошлого века в парижском театральном мире.

●

Фильм о певице Эдит Пиаф будет снимать режиссер Ги Касариль. В основу фильма положен роман писательницы Симоны Берто — под этим псевдонимом скрывается сестра Эдит Пиаф, и ее роман, по существу,— биография знаменитой певицы. Режиссер уже нашел исполнительницу главной роли — девятнадцатилетнюю Брижитт Ариэль, поразительно похожую внешне на Пиаф.

●

В который уже раз Ален Делон снимается в дуэте с Жаном Габеном в фильме полицейского жанра. Очередная их лента называется «Двое в городе», ставит фильм режиссер Жозе Джованни. Главную женскую роль исполняет актриса Мемси Фармер.

Чехословакия

В крупном промышленном центре страны городе Пльзень состоялся VI Фестиваль чешских и словацких фильмов. Кроме конкурсных просмотров, проводимых в самом большом кинотеатре города — «Москва», фильмы фестивальной программы демонстрировались в кинотеатрах и клубах предприятий Пльзеньской области. Участникам фестиваля была предоставлена возможность ознакомиться с большим количеством внеконкурсных картин на просмотрах в городском киноклубе Пльзеня.

Первое место поделили поровну чешский фильм «До неба далеко» режиссера Яна Лацко и словацкая картина «Пути мужчин» режиссера Иво Томана. Вторую премию жюри присудило режиссеру Антонину Кахлику за фильм «Мы — потерянные девчонки». Премию за лучший сценарий получили словацкий и советский драматурги — Милош Крно и Анатолий Делендик («Завтра будет поздно», производство словацкой студии «Колиба» и «Беларусьфильм»). Популярная чешская актриса Магда Вашариова была удостоена премии за лучшее исполнение женской роли в картине «...И передаю привет ласточкам».

Среди документальных фильмов, проходивших по отдельному конкурсу, особенно интересной была лента «Потомки и предки» Йозефа Шурана (первая серия из числа картин, построенных на документальных киноматериалах из истории Чехословакии — от «Мюнхена» до наших дней). Фильм получил первую премию по документальному разделу.

Обширная программа детских фильмов, демонстрировавшихся в рамках фестиваля, включала такие, отмеченные хорошим вкусом, юмором, комедийной эксцентрикой и отличными актерскими работами картины, как «Шесть медведей и Цыбулька» и «О Снегурочке».

●

75 лет назад, 19 июня 1898 года на Выставке архитектуры и инженерного дела в пражском парке Стромовка было показано несколько небольших фильмов. История чешского и словацкого кинематографа началась тогда, когда архитектор Ян Кржиженецкий, увлеченный фотограф-любитель, купил в Париже, непосредственно у Луи Люмьера, кинематографический аппарат и несколько коробок пленки. Снятые им фильмы были продемонстрированы на выставке в зале на 130 человек, и таким образом, сам того не подозревая, Ян Кржиженецкий стал «отцом» чехословацкого кино. Кржиженецкий впоследствии вернулся к искусству фотографии, но начатое им дело было продолжено. Спустя 9 лет, в октябре 1907 года в центре Праги был открыт кинотеатр.

75-летие чехословацкой кинематографии было отмечено торжественной демонстрацией фильмов, показом которых некогда открылся первый постоянный кинотеатр. Кроме того, во многих кинозалах Праги были показаны отечественные картины прошлых лет и только что созданные ленты. В рамках юбилейных торжеств демонстрировался первый чешский звуковой фильм «Фидловачка».

Швеция

Весьма неожиданный для него фильм ставит режиссер Ингмар Бергман. После ряда мрачных и трагических фильмов он решил перенести на экран оперетту Легара «Веселая вдова». На главную роль режиссер пригласил американскую актрису Барбру Стрейзанд, знакомую советским зрителям по участию в мюзиклах. «Это самая великая музыкальная актриса в мире, и я всегда ею восхищался»,— сказал Бергман в своем выступлении перед журналистами. Съемки фильма начнутся осенью будущего года.

●

Известная шведская актриса Ева Аулин, последнее время много снимавшаяся в Италии, возвратилась на родину. Она выступит в главной роли в фильме «Хиллиап», который ставит один из учеников Ингмара Бергмана — режиссер Рой Арденссон. Продюсер фильма — Ингмар Бергман. В фильме рассказывается история женщины, которой удается избавиться от нужды и лишений, начать новую, более счастливую жизнь. Все съемки будут вестись в селении на самом севере Швеции. Только одну сцену предполагается снять в Стокгольме — в том самом доме, где родилась Аулин, играющая героиню фильма. Вместе с Ау-

лин в картине снимаются Томми Бергрен и Карл Кулле.

Япония

Режиссер Хидэо Гося, специалист по «кровавым фильмам» о самураях, приступил к работе над новым вариантом знаменитых «Семи самураев» Акира Куросавы. Как известно, в 1960 году, шесть лет спустя после выхода на экраны картины Куросавы, режиссер Джон Старджес по ее мотивам поставил в Голливуде вестерн «Великолепная семерка». Новый японский вариант «Семи самураев», как и первый, снимает компания «Тохо». По сведениям прессы, готовится повторение еще одной картины Куросавы: на студии компании «Никкацу» режиссер То Моридзики приступил к съемкам новой редакции давнего фильма «Бездомный пес» (1949, компания «Синтохо»).

●

Среди кинематографистов, нашедших в годы кризиса кино убежище на телевидении, оказался и Кон Итикава, автор «Токийской олимпиады». Сейчас он готовит для крупной радиотелевизионной корпорации Эн-Эйч-Кэй многосерийный фильм «Мондзиро Когараси». Выделив одну из сюжетных линий этой серии, Итикава уже поставил фильм «Мататаби» («Скитальцы») — о жизни профессиональных игроков, которые жили в средние века по особому кодексу чести. К извращенной морали этой прослойки общества и присматривается режиссер. С особым вниманием рисует Итикава трагическую судьбу одного из героев фильма, вынужденного ради пресловутой верности законам чести убить собственного отца.

●

Корэёси Курахара, известный в нашей стране по фильму «Пламя верности», превратился в режиссера-путешественника. Одна из последних его работ «Сахара — 5000 километров до славы» была посвящена знаменитому авторалли по пустыне Сахара. Новая картина Курахары «Восход солнца — заход солнца» снималась уже в восьми странах. Действие фильма разыгрывается во время путешествия американского хиппи, японского гонщика и молодой итальянки, зарабатывающей себе на жизнь стриптизом. Фильм задуман как произведение о любви, о борьбе с трудностями и их преодолении. В его создании участвовали кинематографисты разных стран — сценарий написан режиссером совместно с Нобуо Ямада, музыку к фильму написали Нино Рота и Франсис Лэ, снимались в фильме Розмари Дэкстер, Дзиро Обаяси, Роза Огава. Натурные съемки производились в Индии, Пакистане, Афганистане, Иране, Турции, Италии и Франции.

●

Видный кинодокументалист Синсукэ Огава обрел международную известность своим фильмом «Лето в деревне Санридзука», который был посвящен борьбе крестьян против строительства военного аэродрома. Шесть лет спустя, весной 1973 года, вышла новая работа Огавы «Поселок Хэта». Огава снимает жителей поселка, собравшихся для борьбы против постройки взлетно-посадочной полосы на территории Хэта. Фильм знакомит с жизнью крестьян, бытом, кругом проблем, связанных с их существованием.

●

Киндзи Фукасаку, чья работа «Под знаменами восходящего солнца» получила признание на II международном кинофестивале стран Азии и Африки в Ташкенте, снова вернулся к старой тематике — к живописанию приключений якудза — профессиональных бандитов и вымогателей, объединенных в террористические группы или преступные синдикаты. Его новая картина «Борьба без правил» — типичный фильм о якудза.

●

Хорошо известный в нашей стране режиссер Сацуо Ямамото («Улица без солнца», «Песнь тележки», «Большая белая башня» и др.) прибыл в Советский Союз для съемок третьей части большой исторической эпопеи «Война и люди». Первые две серии повествовали о начале агрессивной политики японского милитаризма и охватили период с 1929 по 1937 год. Третья серия, съемки которой ведутся совместно с советскими кинематографистами, расскажет о событиях, связанных с военной провокацией у озера Хасан. Вместе с режиссером приехали актеры Хидэки Такахаси и Кинья Китаодзи, играющие в этой серии главные роли.

●

Вышел первый номер нового журнала «Исследования по истории кино». Его издатель — известный критик Тадао Сато. Периодичность издания — четыре номера в год. Первый номер посвящен проблемам становления японского кино. Открывает номер обзорная статья издателя о всех значительных трудах по истории киноискусства Японии. Интересна статья Тиэо Ёсида о «кацубэнах» — уникальных комментаторах японских фильмов немого периода. Исследованию творчества классика японского кино Ясудзиро Одзу посвятил свою статью Мицуру Оикава. В английском переводе печатаются главы монографии Тадао Сато о творчестве Акира Куросавы, изданной в 1969 году. Бросается в глаза серьезность намерений издателей, противопоставивших «Исследования» киножурналам рекламного характера.

●

В городах Сидзуока и Токио состоялась выставка, посвященная жизни и творчеству Сергея Эйзенштейна. На выставке экспонировались оригинальные рисунки режиссера, кадры из его фильмов, предметы его домашней обстановки. Одновременно была проведена ретроспектива фильмов Эйзенштейна, в которую были включены «Броненосец «Потемкин», «Стачка», «Октябрь», «Александр Невский», «Иван Грозный». Ко времени открытия выставки был приурочен выход в свет первого тома собрания сочинений Эйзенштейна на японском языке, в который включены биографические материалы. Всего будет выпущено пять томов. Возглавляет издание автор появившейся несколько лет тому назад монографии об Эйзенштейне, крупный специалист по киноискусству народов СССР Кадзуо Ямада.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Сценарий

Ходжакули Нарлиев,
при участии Майи Аймедовой

Когда женщина оседлает коня...

«Когда женщина оседлает коня...»

Ночь. Тихо вокруг. Но эта не тишина уснувшего после трудового дня мира — это абсолютный покой. Глубокое безмолвие каких-то таинственных неоглядных пространств.

От линии горизонта, распластавшись над пустыней, плывет-скачет всадник на белом коне. Слышится мягкий, приглушенный расстоянием и ночью топот копыт. Долго-долго скачет всадник, все дальше он от сумеречного горизонта, все ближе к нам — и вот уже можно различить всадника, он одет во все красное. Ближе, еще ближе всадник... Да нет, это не всадник, а прекрасная всадница на белом, как молочная кипень, коне. Ветер относит назад концы красного платка — гыйнача, струит смоляно-черные косы, вздымает на синее платье. Тихо позванивают серебряные украшения в косах женщины, на сбруе коня...

От резкого порыва ветра со звоном хлопнула створка раскрывшегося окна. С подоконника скатился камень, и окно закрылось.

В испуге стремительно приподнялась и села на постели молодая женщина. Непонимающе посмотрела на скатившийся камень, на закрытое окно.

В темном углу поднялась невысокая женская фигурка и пошла к окну.

— Опять ветер к утру, — сказала женщина, снова открывая окно и прилаживая камень, чтоб оно не захлопнулось.— Испугалась, Артык-джан?

— Сон я видела, мама, — тихо откликнулась молодая женщина. — Будто скачу я на белом коне...

После первого сильного порыва ветер, как это обычно бывает, ненадолго утих. Но в маленьком селении он разбудил многих. Слышались голоса людей, кашель, где-то всполошно залаяла собака.

— ...Дурной сон приснился тебе, Артыкгуль, — озабоченно сказала мать, помолчав.

Жиденький рассвет лился в окна. Две фигурки сидели на постели рядом. В глазах молодой женщины застыли восторг и смятение — сон заставлял сердце тревожно сжиматься.

— В народе говорят, когда жаворонок сядет на ветку, а женщина — на коня, настанет конец света. Не допусти аллах, чтоб этот сон стал твоей судьбой, доченька.

Плотный, широкий в кости, коренастый Непес-ага, отец Артыкгуль, одним махом взлетел в седло танцующего ахалтекинца.

— Садись! — крикнул он дочери, испуганно подавшейся назад.

Артык взглянула на мать и качнула головой.

— Садись, тебе говорят!

Отец резко опустил руку, и камча полоснула плечо Артык. Горячий конь вздернул голову, отпрянул от топчана. Пока Непес-ага разворачивал скакуна, мать в отчаянии пролепетала:

— Пусть я буду проклята, доченька: я рассказала твой сон отцу...

Непес снова подъехал к топчану, и Артык влезла на круп коня.

— Держись! — зло процедил отец и огрел коня плеткой.

Конь взмыл свечкой, но Артык удержалась.

Они стремительно поскакали меж домами кибитками, взметая пыль.

На самом краю кладбища белели развалины какой-то мазанки. Непес-ага резко остановил коня у развалин, соскочив на землю. С силой сдернул дочь с коня, грубо толкнул к пролому в стене мазанки.

— Видишь тех людей? — показал он камчой в глубину кладбища, где неясно вырисовывались какие-то движущиеся силуэты.

— Смотри! И на всю жизнь запомни!..

Артык встревоженная прильнула к проему. Она увидела, как два человека орудовали в яме заступом и лопатой. Чуть в стороне от холмика свежей земли лежало что-то, укрытое темной кошмой.

Непес-ага подошел к мужчинам, что-то коротко сказал им и шагнул к кошме. Дочь, затаив дыхание, следила за каждым его движением. Непес-ага наклонился и откинул кошму.

На Артык глянуло мертвенно-бледное девичье лицо, в огромных черных глазах засты-

ли ужас и боль. Все тело девушки было перетянуто тугими кольцами веревок.

— Ма-а-ра-ал! — не помня себя от отчаяния и страха, закричала Артык и кинулась к распластанной у могилы девушке.

Непес-ага бросился навстречу дочери, ловко перехватив лежащее у кошмы старинное ружье — хырлы:

— Стой! — крикнул он и поднял ружье.

Артык увидела страшное, искаженное злобой лицо отца и зияющее чернотой дуло хырлы. Остановилась. И только тогда Непес-ага опустил ружье, наклонился и, схватив ком земли, бросил в Артык.

— На место, сучья дочь! — крикнул он. — Смотри и запоминай! Так будет с каждой, кто нарушит законы отцов!

Артык отступила к пролому. С ужасом узнала в мужчинах, копавших могилу, отца и брата своей подруги Марал. Непес-ага тоже взялся за лопату. Все трое молча продолжали работу.

Вдруг внимание Артык привлек чуть слышный шорох, и она заметила, как между могил проскользнула низко склонившаяся фигура. Кто это? Человек припал к земле и прополз открытое пространство и снова притаился за могильным холмиком. Потом он вскочил на ноги и метнулся к ружью, которое Непес-ага оставил шагах в десяти от почти готовой могилы.

Трое мужчин, увидев наведенное на них ружье, на секунду опешили, потом медленно подняли руки.

Артык бросилась к нежданному спасителю, крикнула:

— Там Марал!..

Мужчина повернулся к ней, хотел что-то сказать, но трое попытались воспользоваться заминкой — хотели выскочить из ямы.

— Не двигаться! Пристрелю!

Артык подбежала ближе и замерла: перед ней стоял ее муж, ее Азад. Суровый взгляд Азада смягчился, когда он узнал жену. На мгновение она забыла обо всем — о могилах вокруг, о жестокости отца, о бедной Марал. Хотелось обнять, разрыдаться, прильнуть к этой сильной широкой груди, перехваченной портупеей.

Азад вытащил из-за пояса нож и протянул Артык. Та наклонилась над подругой, разрезала веревки и помогла подняться почти задохнувшейся, ослабевшей Марал.

Через кладбище к ним бежали еще трое.

Старший из них — высокий, широкоплечий человек с тонкими чертами лица, внимательными, умными глазами — Мурад Вепаев, сделал знак Азаду, чтоб тот опустил ружье. Потом спокойно сел на холмик земли. Он посмотрел на Непес-агу, на отца и брата Марал, все еще стоявших по пояс в могиле, и сказал с легкой иронией:

— Опустите руки, аллах услышал ваши призывы...

Помолчав немного, он продолжал с горечью:

— Ну, хорошо: мы — красные, вы — белые. Мы — враги. Но ведь люди же мы, люди! Как же можно забыть об этом? Превратиться в зверей?

Трое в могиле слушали его молча.

— Уведите их. Судить вас будем, — сказал Вепаев.

Тяжело поднимаясь из могилы, брат Марал вдруг резким, почти незаметным движением, столкнул Вепаева в яму. Пришедшие с ним бросились на помощь и через минуту в тесной могиле уже остервенело дрались шестеро мужчин.

Непес-ага попытался выскочить из ямы. Но его схватили за ногу. Он другой ногой сильно ударил противника в лицо, и тот упал. Непес-ага кинулся было бежать, но перед ним вырос Азад. На спину отца Артык обрушился гулкий удар лопатой.

Непес-ага так взвыл, что люди в могиле перестали драться. Непес-ага, пытаясь приподняться на локтях, широко открывал рот. Но силы оставили его, и он сел на землю.

— Свяжите их, — приказал Вепаев.

Он подошел к испуганным, дрожащим женщинам и тихо сказал:

— Простите нас, дети. И матерям своим скажите — пусть простят нас... А ты — проводи их, — добавил он, обращаясь к Азаду. — Потом догонишь нас.

Артык и Азад остались одни.

— Как ты здесь оказалась — вот чего никак не пойму! — спросил Азад.

— Я знала, что задумала Марал. Давно знала. И не сказала отцу. И даже помогла ей сделать так, как она задумала. Вот отец и захотел наказать меня смертью Марал...

— Звери! — зло произнес Азад.

Артыкгуль вдруг прижалась к нему, шепнула:

— Когда стемнеет, жди у нашего виноградника.

Азад ласково взглянул на жену, кивнул...

В комнате двое — мать и дочь. Нелегкий у них идет разговор.

— После свадьбы ты уже четыре года в доме отца, — возмущенно говорит мать. — А твой Азад все не платит калыма.

— Я все равно уйду к нему, — упрямо твердит Артык.

— Стыд потеряли совсем, бессовестные!

— И Марал сделала правильно, — так же тихо и упрямо говорит Артык.

— Неужели и ты так поступила бы?! — ужаснулась мать. — Ведь почтенный человек Дурды-хан! И от него сбежала невеста! Какой позор!

— Да пусть он будет хоть сам султан! — воскликнула дочь и взглянула прямо в глаза матери. — Ему пятьдесят три, этому почтенному, а ей — восемнадцать. Правильно сделала Марал.

— Опозорили и Дурды-хана, и родителей своих, и род весь опозорили, и нас всех, всех опозорили, бесстыжие!.. — запричитала мать.

— Нет, позор я увидела сегодня, там на кладбище...

Далекие одиночные выстрелы разорвали тишину ночи. Затаившуюся в винограднике Артыкгуль пронизала мелкая дрожь: что случилось еще? Что с Азадом? Вдруг она услышала тихий шорох и тут же увидела крадущуюся фигуру. Она приблизилась и замерла.

— Артыкгуль? — позвал тихий голос.

— Да, — Артык замерла в испуге: голос ей был не знаком.

— Не пугайся.

Перед Артыкгуль стоял пожилой мужчина.

Вдали прогремели еще два-три выстрела, послышались тревожные крики, в стороне станции застучал пулемет.

— Меня Азад послал, дочка.

— Что с ним?

— Банда Дурды-хана напала на райком и станцию. Схватили многих наших: Мурада Вепаева, Гельды. Василия взяли прямо в райкоме. Азад и все остальные — на станции. Дерутся. Может, им удастся отбить товарищей...

Артыкгуль в смятении хотела было бежать к станции, но незнакомец остановил ее:

— Нельзя! Надо переждать.

...Стук вагонных колес все чаще и чаще. И казалось, острой болью отдается он в сердце молодой женщины. Она застыла.

Далеко за бугром мелькнул паровоз. Он тащил за собой две теплушки. Грохот его колес все нарастал в ушах Артыкгуль, он рвал сердце, бил в виски...

Вскоре она услышала, как паровоз остановился, со скрежетом отошли в сторону двери теплушек...

Тишина...

И снова — гром выстрелов...

Артыкгуль нетвердой рукой поискала, на что бы опереться, ладонь коснулась шершавой виноградной ветки.

— Ко мне пойдем, дочка, Азад придет туда, — тихо сказал старик и взял ее узелок.

Едва они вошли во двор, калитка снова хлопнула, впустив Азада.

Артыкгуль, не стесняясь чужих глаз, кинулась к мужу и громко разрыдалась. Азад обнял ее. Потом вытер ладонью слезы на ее щеках и сказал:

— Домой нельзя. Там твой отец с бандитами. Несколько дней мы проведем здесь. Потом отправлю тебя в Ашхабад... В Дом дехканки.

Жарко...

На яростном солнце сверкает медь военного оркестра. Гремит буденновский марш:

С неба полуденного
Жара — не подступи...

По булыжной мостовой шагает оркестр, музыканты усердно дуют в свои трубы, бьет барабан, заглушая шорох сотен ног странной процессии — идут молодые женщины и девушки в туркменских одеждах, старых, мятых, довольно потрепанных. Женщины шагают за военным оркестром, пряча лица в платки. Среди них — Артыкгуль и Марал.

По сторонам и позади процессии суетятся озабоченные милиционеры и несколько мужчин в штатском с красными повязками на рукавах. Они еле успевают отгонять от процессии хулиганов, выкрикивающих бранные слова, кидающих в женщин камнями.

Многие женщины — те, в кого попадали камни или яблоки, плакали, и в этом плаче слышались боль, стыд и обида. Не было только раскаяния.

А вокруг кричали:

— С такой музыкой кафыры провожают своих покойников.

— Эти твари хуже покойников! Они потаскухи!

Прошагав по знойным улицам Ашхабада, необычная процессия влилась в широко распахнутые ворота Дома дехканки. Здесь, в тенистом фруктовом саду, их встретили несколько человек — мужчины и женщины. Высокая худощавая туркменка с усталым лицом и седыми прядями, выбивающимися из-под платка, мягко сказала:

— Подруги мои, с вами хотят поговорить товарищи Атабаев и Айтаков — председатель Совнаркома и председатель ЦИКа нашей республики.

Кайгысыз Атабаев шагнул вперед, внимательно оглядел женщин, занявших места на длинных деревянных скамьях, стульях и табуретах.

Рты их были прикрыты яшмаками, головы опущены, глаза устремлены в землю. Следы недавних слез виднелись на щеках.

С болью оглядел их председатель Совнаркома. Смутно было у него на душе, но разумом он понимал, какой огромный сдвиг уже произошел в сознании исхудалых, слабых, обиженных женщин, только что прошедших сквозь строй хулы и позора. Подавив минутное смятение, Кайгысыз Атабаев заговорил:

— Мы решили открыть здесь Дом дехканки. Каким ему быть, мы сами еще не знаем. Только одно мы хорошо знаем: он должен стать домом вашей радости: сестры мои, здесь вы должны открыть свое лицо, утереть слезы, выпрямиться. Узнать, что несет народу наша новая — Советская власть. Я уверен: узнав это, вы полюбите новую власть. И сами станете ее посланцами. Вернетесь в свои аулы учить подруг, сестер, дочерей... Делать то, что уже делают вот эти женщины — Кейкиль, Заида, Екатерина Ивановна. — Кайгысыз показал на своих спутниц, — ваши будущие учителя...

— Не буду долго говорить вам «халва-халва», — продолжал Атабаев. — Сейчас вы помоетесь в бане — она в этом же доме, приведете себя в порядок. Ваши новые подруги и учителя помогут вам.

Председатель ЦИК республики Айтаков, лукаво улыбаясь, сказал Атабаеву:

— Ты поезжай, а я немного задержусь здесь.

Он направился в глубину двора, где несколько женщин лепили пельмени. И вот уже, засучив рукава рубашки и надев белый передник, председатель ЦИК туркменской республики стал лепить пельмени вместе с поварихами.

Вскоре откуда-то из недр Дома дехканки, бывшего байского владения, стали выходить новые хозяйки. В нарядных платьях, освеженные купанием, они разглядывали друг друга с чувством недоумения и радости.

Недирбай Айтаков весело окликал их, приглашая к разделочным столам. Поварихи раздали им скалки для катания теста, миски, ножи...

Кто-то раскатывал тесто, кто-то резал тонкие сырые лаваши на квадратики. Ловкие женские пальцы раскладывали кусочки фарша, заворачивали тесто. И вот уже в кипящую воду сыпятся тугие комочки пельменей.

Забыты недавние обиды, выкрики байских подголосков на пыльных ашхабадских улицах, ушло смущение. Женщины улыбаются, весело переговариваются, оживленно смеются.

И какие они все красивые, открытые, радостные!...

Недирбай Айтаков о чем-то спрашивает то одну, то другую. Ему охотно отвечают, не прекращая работы.

Работа спорится.

...На другой день Дом дехканки погрузился в новые, волнующие и пока что совсем не будничные заботы. Вот через одно из окон видно, как кто-то водит указкой по географической карте мира...

В другой комнате идут занятия по арифметике — на черной доске мелом выписано: $4 + 3 =$.

Перед доской, мучительно сморщив лоб, стоит молодая женщина в длинном лиловом платье. Время от времени рука ее тянется к доске, но так и не может решиться, какую именно цифру поставить после знака равенства...

А вот и Артыкгуль. В руке она боязливо держит шприц. Пожилая женщина в белом медицинском халате показывает ей, как пользоваться этим нехитрым инструментом... Обе смеются...

По горной, отлого поднимающейся вверх дороге ехали шагом три всадника: Артыкгуль и два милиционера — крепко сидящий в седле русоволосый и улыбчивый Сашко Швец и молчаливый увалень Берды. Сзади степенно вышагивал нагруженный поклажей верблюд.

Всадники поднялись на последний холм и с высоты им открылась узкая зеленая долина, словно сжатая со всех сторон серыми громадами неприветливых скал. Белели дома, там и сям горбатились черные кибитки, низко над землей стлался дым очагов. Слышался разноголосо звонкий перестук молота по наковальне — кипела работа в сельской кузнице.

На широком айване своего большого каменного дома на окраине аула сидел Мередбай, грузный, широкий в кости старик с коротко стриженой седой бородой и острым прищуром серых глаз. Вокруг него расположились несколько седобородых аксакалов. Здесь же — старший сын Мередбая Хоммат, родственники и домочадцы. В ожидании трапезы они степенно пили чай.

Мулла, недавно побывавший в районе, рассказывал что-то смешное, старики едва заметно, с достоинством улыбались. Неожиданно мулла замолк — проследив за взглядом Мередбая, он заметил всадников, спускающихся в долину, всадников и верблюда с поклажей.

С айвана все долго смотрели, как всадники перебрались через прозрачный ручей чуть ниже водопада, как въехали они в аул.

Тем временем женщины подали на огромных блюдах дымящийся плов. Мулла поднял руки к лицу, зашептал молитву. Мередбай и аксакалы последовали его примеру — сложили руки, как велит обычай, сосредоточенно молчали, слушая шепот муллы.

Когда молитва была окончена, приступили к еде.

С айвана было видно, как по узкой улице ехали всадники.

— Говорят, эта женщина — большевик, — сказал мулла, кивнув в их сторону. — Большой начальник. Власть новую у нас ставить будет.

Мередбай проводил незнакомцев тяжелым взглядом, пока те не скрылись за дувалом.

Один из аксакалов ответил мулле, искоса поглядывая на Мередбая.

— В том и беда новой власти, что она отдает себя в руки женщине. Порочна власть женщины, ибо ей даны длинные волосы и короткий ум.

Мередбай промолчал, сосредоточенно жуя плов.

По обеим сторонам узенькой, извилистой улочки высились дувалы прочной каменной кладки. Под ноги коней то и дело попадались острые камни.

Кое-где вяло играли дети — худые, в драных рубашонках и платьицах, малыши и вовсе голопузые. У многих — красные, слезящиеся глаза, пораженные трахомой.

У дома на небольшой площади в центре аула всадников встретил грузноватый сте-

пенный мужчина лет пятидесяти — председатель аулсовета Ата-ага. Он был приветлив, но сдержан: мужчинам пожал руки. Артык же только кивнул небрежно, потом повел смотреть приготовленное жилье — маленький домик на две комнаты.

В одной разместились молодые милиционеры, в другой — Артыкгуль.

Хоммат, сын Мереда-бая, зашел в кузницу. Шестеро мужчин, обнаженные до пояса, мускулистые, били по раскаленному металлу, качали меха, до бела нагревали металл. У стены были аккуратно сложены лопаты, топоры, плуги, кетмени. Поодаль тускло сверкала горка кривых сабель.

Кузнец Ораз поздоровался с Хоммат. О чем-то они тихо поговорили — грохот молотов и железа заглушал слова. Увлеченные работой, многие кузнецы так и не заметили Хоммата. Он же оглядел кузницу внимательным хозяйским взглядом и ушел явно довольный.

В отведенном им домике Артык и милиционеры быстро разобрали нехитрые свои пожитки, расстелили кошмы. В завершение Сашко взгромоздил на перевернутое ведро граммофон с огромной трубой-воронкой. Он яростно покрутил ручку и через мгновение комнату наполнил высокий страстный голос: пел известный во всей Туркмении бахши. Голос не умещался в тесной каменной келье — он вырвался в окно, в раскрытую настежь дверь и зазвенел над крутыми каменными тропками, над петляющими улочками горного аула.

Скоро в окне домика показались две детские головки. Глаза горели лихорадочным блеском — любопытство, испуг, немой восторг источали эти огромные черные глаза. К двум смельчакам у окна прибавилось еще несколько малышей, в дверях тоже показались маленькие фигурки. Однако зайти в домик дети не решались.

Сашко и Артык сделали вид, что заняты своими делами и не замечают маленьких гостей. Те постепенно осмелели. Тихо переговариваясь, подталкивая друг друга, оттеснили от окна, от двери, протискивались они вперед.

Когда сопение и толкотня стали переходить в шумную возню, Артык обернулась к дверям, сказала приветливо:

— Войдите в дом, дети. Войдите.

И шагнула им навстречу. Детвору словно ветром сдуло.

Тогда Сашко вынес поющий граммофон во двор, поставил на топчан и вернулся в дом.

Высокий голос бахши пробился сквозь звонкий перестук кузнечных молотов и достиг дома Мереда-бая. Старик поднял голову и с сосредоточенным вниманием стал прислушиваться к пению.

Ребятишки снова потихоньку стали подвигаться ближе к чудесной трубе. Вот уже тесное кольцо детских головок обступило граммофон. Кто-то заглядывал в зияющий раструб, кто-то осторожно трогал блестящую ручку — пытаясь доискаться, где прячется бахши, чей голос так громок и красив. О приезжих хозяевах невиданной машины дети словно забыли.

Но вот мембрана с шипеньем остановилась— кончилась пластинка.

...Песня оборвалась, и сразу звонче стали удары молотов о наковальню. Снова они доносились отчетливо и резко, ничем не заглушаемые. Мереда-бай подумал, что песня бахши — эти новые звуки в его ауле — чем-то нарушила привычный ритм жизни, внесла в нее чужое, недоброе и тревожное.

Детишки чуть ли не все разом повернулись к двери маленького домика — не выйдет ли кто исправить поющую машинку? И когда Сашко направился к ним, они не разбежались. Он перевернул черный диск, покрутил ручку — и снова запел бахши: протяжно, красиво, печально...

С айвана Мереда-баю был виден кишащий детьми двор. Теперь старик в одиночестве пил чай, не спуская с него глаз.

Дети слушали новую песню молча. Сашко и Берды подсели к ним. Во двор сбегалось все больше и больше маленьких слушателей. Подошла к ним и Артык.

Вот кончилась и вторая песня. Один из мальчуганов заглянул внутрь трубы:

— Кто там пел?

— А как бахши туда забрался? — робко спросила девочка постарше.

— Это железный бахши, — улыбнулся Берды.

— Разве железо поет?!

— Ты же слышал... — Берды пощелкал пальцем по трубе.

— Неправда, неправда! — закричали ребята.

И снова со всех сторон посыпались вопросы, восклицания, просьбы разрешить потрогать ручку, трубу, пластинку...

Лед отчуждения был сломан.

Что-то отвлекло внимание Мереда-бая.

В глубине его усадьбы, у черной кибитки, под тенью раскидистого дерева дугой выгнулся кот — огромный, серебристый, лоснящийся под ярким солнцем. Кот осторожно и властно играл маленькой мышью. Вот он несильно ударил мышонка пухлой лапкой, и тот, обмирая, свалился беспомощным серым комочком. Кот легким прыжком отскочил за дувал, затаился, следя за мышью одним глазом. Мышонок пришел в себя, сверкнул бусинками глаз и, не видя опасности, приготовился юркнуть в спасительную дыру в стенке кибитки. Однако кот одним прыжком настиг его, и все началось сначала.

Мереда-бай едва заметно усмехнулся в усы, взгляд серых глаз потеплел: он был доволен ловкостью своего кота.

К айвану собрались аксакалы и домочадцы. Но Мереда-бай словно и не замечал их. Он все еще следил за жестокой игрой кота. А тому, видимо, уже надоела возня с уставшим мышонком и он, наотмашь ударив свою жертву, вонзил в нее зубы...

Только тогда Мереда-бай удостоил собравшихся взглядом и потянул к себе чайник.

На другой день утром Артык позвала детей снова во двор своего домика, снова завела «железного бахши».

Дети, как и в первый раз, молча, затаив дыхание, слушали песню.

Переворачивая пластинку, Артыкгуль, как бы невзначай, спросила мальчика лет шести:

— А что у тебя глаза такие красные? Болят?

— Болят, — угрюмо ответил мальчик и опустил головку.

— Как тебя зовут?

— Дурды.

— Я накапаю тебе лекарства в глаза, и они перестанут болеть. Хорошо, Дурды?

— Нет. Мне мама капает ослиное молоко. От него глазам холодно делается, а потом они опять болят.

— А от моего лекарства глазам станет тепло и они станут хорошо видеть, — улыбнулась Артык и повернулась к девочке, на голове которой красовалось бесчисленное множество туго сплетенных косичек.

— А тебя как зовут?

— Умса.

— Твои болячки на щеке и шее, Умса, я помажу маслом — они тоже пройдут.

— Как, мальчик, тебя зовут?

— Довлат.

— У тебя порезана рука, а смотри сколько здесь грязи. Тебя тоже надо лечить.

Артыкгуль раскрыла свой чемоданчик со сверкающими никелированными инструментами, бинтами, баночками и пузырьками и приступила к работе, ради которой и приехала в этот забытый аллахом каменный край. Дети внимательно и настороженно следили за ее действиями, о граммофоне словно забыли.

Артыкгуль заставила Дурды лечь на спину, положила головку малыша на колени и влила по несколько капель в его слезящиеся глаза. Мальчишка захныкал было от рези, но Артык шутливо спросила:

— Что, уже тепло глазу?

— Горячо! — буркнул малыш, прижимая пальцами комочки ваты к векам.

— Скоро хорошо будет, Дурды-джан.

Довлату она промыла порез на руке, смазала йодом, перевязала. И тогда шестилетний

худенький Ашир — мальчишка с грустными глазами — тоже протянул просительно руку:

— Тетя Артык, и мне завяжите такой тряпочкой...

— У тебя нет такой болячки, — ревниво сказал Довлат.

Артык улыбнулась.

Когда с медицинскими процедурами было покончено, Сашко стал усаживать детей в кружжок. Пока с веселым гамом, в ожидании чего-то необычайного детвора рассаживалась, Берды принес две миски, вложенные одна в другую.

Сашко взял себе нижнюю миску, вторую отдал шестилетнему Аширу и, путая русские слова с туркменскими, сказал:

— Я делаю палец так, — он провел пальцем по дну миски. — Ты тоже делаешь так. Душдуммы? Я — палец — сюда, — он коснулся подбородка, — и твой палец сюда. Якши?

Ашир улыбчиво закивал, а дети восторженно подхватили:

— Якши, якши! Душдуммы!

— Сакыт бол! — сказал Сашко детворе, и те засмеялись еще громче. Но постепенно утихли, заинтересованные.

— Внимание, — сказал Сашко, — начинаем. Дети, все смотреть только на меня. На Ашира не смотрите!

Он провел пальцем по дну миски, потом по правой щеке. Потом еще раз по дну миски — и по лбу и подбородку. Третий раз — по дну миски, и сверху вниз — по носу.

Ашир старательно повторял все движения Сашко.

Вдруг один карапуз, нарушив запрет, взглянул на Ашира и, прыснув, вскочил на ноги.

— Смотрите, смотрите!

Детвора повернулась к Аширу — и тут поднялось такое! Дети в восторге прыгали, размахивали руками, звонко хохотали...

Только Ашир в недоумении таращил свои глазенки на прыгающих и верещащих на разные голоса друзей.

Улыбающийся Берды вынес из комнаты квадратное зеркальце и протянул Аширу. Тот увидел свое лицо в полосках сажи, посмотрел на свой палец, понял хитрость дяди Сашко — и насупился. Но через минуту он уже сам смеялся вместе со всеми.

У черной кибитки в глубине двора Мередбая кот снова затеял возню с очередной жертвой. Эта хитрая и ловкая игра всегда доставляла истинное наслаждение суровому старику. И кот, словно стараясь угодить хозяину, каждый день добывал себе забаву у кибитки или у нагромождения полосатых дувалов под высоким навесом.

Мередбай, по-прежнему молчаливый и сосредоточенный, смотрел с высоты своего айвана то на детвору в соседнем дворе, то на возню кота у черной кибитки. Вдруг он сердито скривился. То ли кот, оглушив мышь, отошел слишком далеко от жертвы, то ли мышь попалась похитрее. Однако на этот раз «коронный» прыжок оказался неудачным — мышь успела юркнуть в щель между дувалами. Серебристый красавец заметался, яростно и пронзительно заорал. Он рванул когтями по дувалу, сунул лапу в щель, поглотившую мышь, но все было напрасно.

Мередбай досадливо поморщился, пошарил взглядом вокруг. Глаза уперлись в большой с багровыми разводами чайник...

...Кот свечкой взмыл вверх, душераздирающий крик вырвался из разинутой пасти. Осколки чайника веером разлетелись у черной кибитки.

На шум из всех дверей выскочили женщины, дети, во двор вбежало несколько мужчин.

Мередбай молча, ни на кого не глядя, дул на ошпаренный кипятком палец.

Ранним утром, напоив коней у источника, Берды выехал на каменистую дорогу и повернул к дому. Навстречу торопливо шел отец маленького Ашера, кузнец Уста-Клыч. Он тащил за веревку осла, на котором восседала старуха в белом гыйначе.

Поставив лошадей в стойло, Берды постучал рукоятью камчи в дверь Артык. Та выглянула наспех одетая, полусонная.

— Уста-Клыч, отец Ашира, повез к себе в дом какую-то старуху. Знахарку, наверное.

— Зачем? — с тревогой спросила Артык.

— Говорят, Ашир заболел: вчера у нас его не было...

— Почему же не сказал об этом вчера? — рассердилась Артык.

— Может, ничего, не опасно?.. — виновато ответил Берды.

Несколько женщин столпились в темной низкой комнате. В углу, у постели больного Ашира хлопотала знахарка Дурсун-эдже. Одна из женщин подошла к подслеповатому окошку, хотела задернуть занавеску и вдруг увидела, что к дому приближается с чемоданчиком в руке Артыкгуль.

— Джинсовет идет, — сказала она.

— Закройте дверь на крючок, — бросила знахарка и положила ржавый серп на раскаленные докрасна угли в большом медном тазу.

Бостам, мать Ашира, держа на руках беспомощно раскинувшегося малыша, тихо, будто про себя проговорила:

— Всю ночь просил: «Тетя Артык, завяжи мой живот белой тряпочкой...»

— Ребенка обмануть не трудно, — зло ответила Дурсун-эдже и взглянула на дверь — не полагаясь на крючок, соседка всовывала в дверную ручку суковатую палку.

Артык дернула дверь — раз, другой. Заперто.

Она подошла к стоявшей рядом кибитке. В тени ее на корточках сидела маленькая Дойдук.

— Где мама? — спросила Артык.

— У Аширчика, — кивнула девочка на дом и с откровенным любопытством уставилась на Артык. — Ты русская?

— Нет, ведь я же говорю с тобой по-туркменски.

— Ты по-туркменски говоришь со мной, да? — удивилась маленькая Дойдук. — И я тоже по-туркменски говорю?

Артык улыбнулась. Подошла к завешенному окошку и постучалась. Никто не откликнулся. Постучала еще раз — снова молчание...

Артык резко повернулась и опрометью бросилась по улочке к своему дому.

Соседка, заслышав удаляющиеся шаги, вновь откинула занавеску:

— За помощью пошла...

— Подними ему рубашку, — приказала знахарка Бостам, взяв из огня раскаленный серп.

Бостам и еще одна молодая женщина крепко держали мальчика за руки и за ноги. Дурсун-эдже шершавой рукой провела по заметно вздувшемуся смуглому животу Ашира, шепнула «Биссмилла» и принялась острым раскаленным кончиком серпа наносить больному короткие уколы. Красные точки ожогов рассыпались по телу Ашира. Он закричал — дико, пронзительно, срывая голос. Бостан беззвучно заплакала, женщины успокаивали ее.

Старуха бесстрастно продолжала тыкать серпом в смуглый животик, багровая сыпь ожогов разрасталась на глазах. Наконец знахарка отложила серп и повернулась к Бостам:

— Туго заверни в одеяло, чтоб вспотел.

Потом она хлопнула в ладоши, ударила по кошме и забормотала какое-то заклинание. Закончила она неожиданно, по-детски:

— Пусть все болезни моего Ашир-джана упорхнут на высокие горы, утонут в реках...

Ашира уложили в подвесную колыбель — саланчак. Он совсем осип от крика. Постонав и похныкав немного, мальчик вскоре затих.

— Ну вот, Бостан, уснул твой малыш, все будет хорошо, — сказала знахарка.

Между тем женщины вынесли во двор таз с углями, спрятали серп, разостлали на полу кошмы.

Берды и Артыкгуль торопливо подошли к дому Уста-Клыча.

— Откройте, — прокричал Берды, стуча кулаком по двери.

Откуда-то появился Уста-Клыч.

— У тебя другого дела нет? — недружелюбно спросил он Берды и сам постучал в дверь.

Ему открыли. Но первой в дом стремительно проскользнула Артык.

— Что вы с ним сделали? — спросила она старуху.

— Тише, безбожница, мальчика разбудишь.

Артык остановила колыбель, опустилась на колени, стала торопливо раскрывать одеяльце. Едва она успела разглядеть страшный багровый ожог на животе Ашира, как Бостам резко оттолкнула ее.

— Не тронь моего сына!

Она принялась снова укрывать Ашира. И вдруг лицо ее исказилось испугом. Бостам коснулась ладонью лба сына и истерично вскрикнула:

— Вай-эй! Он холодный, как лед!

И завыла раненой волчицей. За ней подали голос соседки.

Ашир был мертв.

Мужчины опустили головы.

Артык взглянула на старуху — боль, гнев и ненависть были в этом взгляде. И знахарка не выдержала его, потупила выцветшие глаза.

Аул спал. Яркие недвижные звезды холодно мерцали над горами. Неумолчно шумел водопад.

Меред-бай в косматом тельпеке медленно шел меж дувалов, опираясь на толстый посох. В домике, где расположились милиционеры и Артыкгуль, мелькнул огонек. Меред-бай ступил на большой валун, заглянул через дувал — у раскрытого окна, освещенная керосиновой «семилинейкой», сидела Артыкгуль, что-то сосредоточенно читала. Меред-бай долго смотрел на ее затененное лицо, на руки, покойно лежавшие на страницах книги. Глаза его под космами тельпека на мгновение утеряли обычную суровую насупленность, разгладились залегшие у рта жесткие морщины...

Артык, видимо, почувствовала на себе чей-то взгляд. Оторвалась от книги. В этот момент в калитку постучали.

— Кто там? — тревожно спросила Артык и тут заметила, как за дувалом скрылось лицо Меред-бая.

— Это я, Бостам, — послышалось за калиткой.

Артыкгуль поднялась.

Войдя в дом, Бостам торопливо заговорила:

— Акджемал плохо. Время пришло... С полудня никак не разродится. Садап-повитуха возится с ней, ничего не получается. Послали за Дурсун... Убийцей моего сына... — Бостам всхлипнула.

Артык уже собирала чемоданчик.

— Пойдем, — сказала она и двинулась к двери.

Берды проснулся от разговора за стеной.

— Куда вы? — громко окликнул он.

— Тише, всех разбудишь, — отозвалась Артык. — Я скоро...

Она шла, отчетливо сознавая, что ее час пробил. От того, чем закончится этот ночной вызов — первый вызов к роженице, — зависит вся ее жизнь в этом каменном ауле. Будет она здесь своим человеком или ей придется уйти отсюда? Холодом подступила к сердцу тревога. Но сквозь холод пела в груди тонкая струнка радости: ее позвали, ее все-таки позвали! Кто-то, значит, поверил ей! Вот, Бостам уже поверила...

Встревоженный Берды растолкал Сашко. Милиционеры впопыхах оделись, нацепили наганы и выскочили в ночной спящий аул.

Акджемал было плохо. Временами от дикой боли она теряла сознание. Одна из женщин поддерживала ее в сидячем положении, а повитуха Садап, совершенно растерянная, горящей лучиной обводила бледное лицо Акджемал огненными кругами, брызгала водой — отгоняла злых духов.

Артык поднесла к носу Акджемал пузырек нашатыря, привела ее в чувство, приказала лечь.

— Будет очень больно, — строго сказала она, — терпи.

Старая Садап со своей лучиной и «святой водой» бормотала проклятья из темного угла...

Берды и Сашко остановились неподалеку от кибитки, из которой доносились возбужден-

ные женские голоса, стоны Акджемал и спокойные, деловитые распоряжения Артыкгуль.

Сашко прислонился к стволу громадного платана и начал сворачивать «козью ножку».

Акджемал кричала все громче, и Берды все порывался пойти к кибитке.

— Не дило, Берды, — тихо сказал Сашко и затянулся дымом махорки.

Вдруг из неясного гама женских голосов вырвался звенящий, заливистый крик-плач. «У-а! У-а!» — неслось из кибитки по всему аулу.

— Во це дило! — удовлетворенно произнес Сашко и улыбнулся в темноте своему напарнику. — Побачимо — парубок чи дивчина?

Поручив младенца заботам Бостам и других женщин, Артык сделала укол ослабевшей матери. Женщины искупали ребенка, запеленали его и поднесли показать матери. Акджемал устало улыбнулась сморщенному красному личику сына и тихо сказала, обращаясь к Артык:

— А гыз, дай имя мальчику.

— Ви-и, что ты говоришь, Акджемал, — махнула рукой Артык. — Твой сын, тебе и имя ему давать.

— Нет, он твой — и ты назови его, — упрямо повторила Акджемал.

Артык задумалась.

— В твоем доме радость, Акджемал, назовем его Тойчи, — сказала одна из женщин.

— Нет, пусть он будет Мурадом, — возразила Бостам, — сколько мучений выпало бедной Акджемал, но все благополучно свершилось.

Мурад...

Артык взглянула на Бостам и опустила глаза. Тень прошла по ее лицу, тень грусти и боли. Она задумалась...

— Кто просит вас назвать мальчишку? Завтра соберутся старики и дадут ему имя, — донесся из темного угла голос повитухи.

Мурад...

Перед мысленным взором Артыкгуль отчетливо проплыли картины такого недавнего и такого далекого прошлого.

... Мурад Вепаев взмахнул лопатой и ударил по широкой спине ее отца — там, на кладбище...

...Мурад Вепаев сказал ей и Марал: «Извините нас, дети...»

...Мурад Вепаев, белозубо улыбаясь, уговаривает ее учиться грамоте...

...С грохотом убегает в ночь паровоз, в дыму и пару, таща за собой две теплушки, — в одной из них Мурад Вепаев. А она стоит во дворе, и сердце ее стучит, как колеса этого страшного поезда...

С шумом откинулся полог кибитки, и на пороге возникла знахарка Дурсун-эджа.

— Эта безбожница здесь, — крикнула она, увидев Артык, и отпрянула назад. — Я не войду в этот дом!

— У Акджемал уже сын, Дурсун-эдже, — со скрытым вызовом сказала Бостам.

Едва сдерживая подступившие к горлу слезы, Артык тихо сказала:

— Назовите мальчика Вепа-Мурад.

И беззвучно разрыдалась, пряча лицо.

Как-то вечером Артык сказала собравшимся во дворе детям:

— А теперь идите и приведите своих мам: пусть и они послушают песни бахши. Если кто из них болен, я полечу. А ну, кто первый?

Во все стороны аула врассыпную разбежались мальчишки и девчонки.

В каждом дворе, в каждом доме и кибитке, куда стремглав влетали маленькие посланцы, поднимались шум и суета. Дети нетерпеливо — с объяснениями или без слов — тянули своих матерей на улочки, увлекая к дому Артык.

Одни поддались уговорам детей и охотно пошли за ними, другие сварливо отказывались, третьи бранили или даже били настойчивых «парламентеров», запрещая им уходить со двора. Радостные восклицания, брань, детский плач, беготня и суматоха — весь этот шум растревожил мирный вечерний аул.

Меред-бай присел под тенистой чинарой. Держа за горлышко высокий, тонкой чеканной работы серебряный кувшин, полный воды, он начал было омовение перед утренним

намазом, когда его слуха коснулись голоса с соседнего двора.

Он повернул голову и увидел Артыкгуль и председателя аулсовета Ата-агу в окружении женщин. Кувшин застыл в его руках. Меред-бай забыл о намазе.

Он видел только Артыкгуль, только эту высокую красивую женщину, ее ясный и чистый профиль. В чем ее сила? Что так властно вызывает в его сердце сладкую боль, перемешанную с ненавистью?

Меред-бай чуть перевел взгляд и увидел алую звезду на буденовке милиционера. Она была матерчатая, огромная. Словно что-то ударило его по глазам, и Меред-бай, сжав зубы, склонился над кувшином.

Артык пригласила пришедших женщин в дом. Она не могла скрыть радости: может, кому-то из них нужна ее помощь. Внимательно осмотрела каждую.

Тут были Майса-эдже — жена Ата-аги, Тезегуль, Огульгерек, Бостам и две незнакомки.

— Как вас зовут? — спросила их Артык.

— Халлыгозель...

— Бесдир...

— Приходите завтра на ликбез — грамоте надо учиться... Женщины, и еще у меня к вам просьба и совет — надо ткать ковры. За такие ковры, что вы делали Меред-баю, получите от народной власти в пять раз больше денег. И Меред-капкан не сможет взыскать с ваших мужей долги из этих денег — вы сами будете получать заработанное своими руками... Согласны?

Женщины нерешительно опустили головы.

— Но есть одно условие, — продолжала Артык. — Вы будете работать только восемь часов в день. Это не просьба, а закон нашей народной власти.

Женщины молчали.

— А маленьких детей, если кого из вас это удерживает, приносите ко мне: я найду, чем их занять. Всех приводите — и малышей и больших...

Женщины улыбались, переглядывались, но не роняли ни слова.

— Кто согласится — завтра получит шерсть и немного из будущей платы за ковер. Это называется аванс, — уговаривала Артык.

— Запишите меня и Акджемал — вдруг решилась Бостам.

— И меня с дочерью моей Тылла, — заторопилась жена председателя аулсовета.

— А я слышала, будто нам землю будут давать, — неожиданно спросила Халлыгозель.

— Конечно, — ответила Артык. — Скоро придет закон, тогда и будем по-новому землю делить.

— Хорошо бы, — откликнулась Бесдир.

Радостная, возбужденная Артык срочно отправила Берды в район — привезти к утру пряжу и деньги...

Ускакал Берды лихим всадником, а наутро вернулся арбакешем. Конь его был впряжен в арбу о двух громадных колесах. За спиной милиционера громоздились белые бязевые мешки, туго набитые шерстяной пряжей. Поверх мешков лежали разноцветные штуки мануфактуры — ситец, сатин, бязь.

Он остановил арбу у дома и вместе с Сашко перетаскал мешки в свою комнату. Артык собралась было помочь, но мужчины замахали руками, даже не подпустили к арбе — Артык была беременна, и как ни просторно было длинное, до пят красное платье кетени, пополневшей фигуре было тесновато и в нем.

— Пряжу на маленький коврик, Сашко, отнеси к Майса. А большой ковер взялась сделать Бесдир — вот этот мешок ей. Снеси, Берды...

К вечеру в нескольких домах застучали деревянные гребни-дараки, туго пригоняя к основе первые узелки будущих ковров.

Артык зашла к Акджемал — та взялась ткать ковер вместе с соседкой Бостам. От первых дробных стуков гребней проснулся и заплакал в своей колыбельке Вепа-Мурад. Артык подскочила, взяла его на руки, укачала, успокоила. Лицо ее озарилось светлой и грустной улыбкой.

А дараки били все чаще, чаще, пригоняя узелок к узелку...

На широком айване байского дома друг против друга сидели Меред-бай и его старший сын Хоммат. Скривился старый бай, не по душе ему дробный стук дараков, доносящийся со всех концов аула.

— Подними цену на зерно и муку, — не повышая голоса, бросил он сыну и долил чай в пиалу. — Пришло время взимать все недоимки. Больше в долг — никому. И на пахоте надо бы с ними построже...

— Да, отец, — кивнул Хоммат.

Горластый Вепа-Мурад снова был на руках Артык. Но это был уже другой день, и было это в доме самой Артык. Здесь собралось десятка полтора мальчишек и девчонок — их матери ткали ковры и отправили детей из дому, чтоб не мешали.

Мальчишки постарше вместе с Сашко возились во дворе — мыли и чистили коней, давали им корм, водили на водопой, слушали «железного бахши», а то и затевали шумные игры.

К полудню Сашко со своими помощниками принес охапку чуреков, казан каурмы, сюзму, множество тарелок, чашек, мисок, пиал, ложек — все это добыл для стихийно возникшей «детской колонии» председатель аулсовета Ата-ага.

После обеда Артык принялась кроить и шить рубашонки, штанишки, платьица. Торопливо, весело стучала машинка, словно перекликаясь с деревянными гребнями ковровщиц.

...Когда вечером усталые женщины пришли в дом Артыкгуль, они не сразу узнали своих малышей: все мальчики были в одинаковых рубашках и трусиках, все девочки — в одинаковых ситцевых платьицах.

Дети кинулись к своим мамам, хвастали обновками. А мамы смеялись и прятали от Артык предательски сверкавшие влагой глаза.

Артык, будто не замечая их смущения, продолжала что-то дострачивать на своей неугомонной машинке.

Как-то Сашко заглянул в дом к Акджемал. На стенке он увидел наполовину готовый ковер и изумился необыкновенной его красоте. Он трогал рукой ворс, восхищенно щелкал языком, любуясь замысловатым узором.

Бостам спросила украинца:

— Слышали мы, Артык в Ашхабад собирается скоро?

— Да уж недолго ждать, — уклончиво ответил Сашко.

— Тогда просить тебя хотим. Пока не уехали... — сказала Бостам и переглянулась с Акджемал.

— Ну, слухаю, — с готовностью откликнулся Сашко.

...Сашко сидел на топчане и что-то вырезал из древесной коры.

— Доброе утро, — сказала Артык, выйдя из своей комнаты.

— Салам-алейкум, Артык, — Сашко незаметно накрыл свои поделки цветастой ситцевой тряпочкой.

К работе он вернулся только после того, как Артык вышла из дому.

...Сашко развернул маленький узелок перед Бостам и Акджемал и высыпал резьбу на неоконченный еще ковер. Это были большие «печатные » буквы, искусно вырезанные из коры платана.

— Подберите буквы, как здесь, — Сашко достал из кармана гимнастерки листок бумаги. — Разберетесь? Ну тогда... Аллах кёмек берсин.

Сашко рассмеялся, но женщины были серьезны. Акджемал взяла одну из букв — это была литера «Д» — и приложила к краю ковра:

— Как раз можно начинать...

Артыкгуль возилась у очага, когда неожиданно распахнулись ворота и во двор шагнул Азад, ведя за собой на поводу белого, как молочная кипень, коня.

Не помня себя от счастья, Артык бросилась в объятия мужа. Долго стояли они так, прижавшись друг к другу, под чистым утренним солнцем.

— Как ты здесь? Откуда?

— Вот так, — Азад вытянулся по стойке

смирно весь в белом френче и галифе, ремни вперекрест.

— Вай, какой ты важный, не узнать!

— Большой начальник, — в тон ей ответил Азад. — Работу твою приехал проверять... А что, в дом войти нельзя?

— Ви, правда, что это мы стоим! Проходи, проходи, — засуетилась Артык и бросилась к кипящему кундюку.

Тем временем вернулись Берды и Сашко с детьми.

Артык разостлала на полу комнаты широкую скатерть — сачак, положила лепешки, каурму, заварила чай.

— Вы начинайте, я сейчас, — сказала она и скрылась в дверях.

Ребята приступили к еде.

Азад налил в пиалу немного чаю и стал ждать жену. Когда Артык вошла, посадил рядом, налил ей в пиалу, потом — себе.

Лицо Артык просияло.

Азад рассказывал:

— С бандами вроде покончили. Начинается новая, мирная жизнь. Вот, закон новый привез: наше правительство решило провести земельно-водную реформу. Сегодня зайдем с председателем аулсовета к Меред-каюкану, предупредим о разделе его земли между дехканами... А как вы тут?

Азад повернулся к Артыкгуль, осторожно отвел длинный волос с уголка ее губ, пригладил тонкую прядь у виска.

Во дворе дети любовались причудливыми фигурками осликов, верблюдов, лошадей, вылепленных из глины их друзьями — Бреды и Сашко.

Вышел из дома Азад:

— Пойдем, Берды. Возьмем председателя аулсовета — и к Капкан-баю.

И вот они уже вошли на двор Меред-бая. Какая-то женщина, подметавшая айван, торопливо скрылась за дверью, и тут же из дома вышел Хоммат — сын бая.

— Эссалам-алейкум, — глухо поздоровался он.

— Валейкум-эссалам, — отозвались гости и прошли за Хомматом в каменный дом.

Здесь, у решетчатого окна, в окружении нескольких мужчин сидел сам Меред-бай.

— Чаю принесите, — крикнул кому-то в пространство Хоммат, пока пришедшие усаживались на коврах.

— В этой газете, — начал Азад, когда завершился весь ритуал приема, — напечатан новый закон Советской власти. Земля и вода должны быть отданы тому, кто кормит народ — дехканам. Вся посевная земля будет разделена между ними по количеству членов семьи — взрослых и детей. И вашу землю, Меред-бай, мы разделим между дехканами этого аула.

Наступила тяжелая, гнетущая тишина.

— Вы тоже получите землю и воду, Меред-бай, на всех членов вашей семьи. Наравне — как все земледельцы аула...

Меред-бай поднял на Азада остро прищуренные серые глаза, сказал без злобы и усмешки:

— Спасибо.

Остальные сидели с опущенными головами, но в этих позах было не смирение, а едва сдерживаемое бешенство.

— Утром мы начнем делить землю, Меред-бай, — твердо сказал Азад и поднялся.

— Не спешите, выпейте чаю, — ровным голосом произнес старик.

— Спасибо, время не терпит.

Они попрощались и вышли — Ата-ага, Азад и милиционер Берды, посеявшие смятение в доме богача.

Долго длилось молчание в доме Меред-бая после ухода непрошенных гостей.

— Скоро и воздух поделят большевики, — мрачно сказал Меред-бай, перебирая бахрому дастархана. — Что-то мы упустили.

Они шли рядом узкой, круто спускающейся вниз улочкой, и Азад говорил председателю аулсовета.

— Надо утром собрать весь народ к аулсовету, растолковать закон. Пусть все оденут самое лучшее — ведь это такой праздник! Оттуда все вместе пойдем делить землю. И сразу — пахать, время уже! Пусть наготове будет все необходимое. Надо вывести в по-

ле лошадей, верблюдов, ослов, приготовить плуги. Хлеб будем сеять!

Вышли к маленькому перекрестку. Ата-ага и Берды пошли в разные стороны — сообщить людям о завтрашнем сборе. Азад направился домой.

Вечерело.

Артык заканчивала мыть голову в тазу, поставленном на топчан, когда во дворе появился муж в своей живописной белой форме.

Зашли в дом. Артык вафельным полотенцем вытирала волосы. Азад сидел рядом. Потом, мягко притянув, положил голову жены себе на колени.

— Волосы ведь мокрые, — тихо сказала она.

— Пусть.

Черный веер густых, мягко блестевших волос рассыпался на коленях Азада. Он перебирал в пальцах струящиеся волосы, глядел в родное лицо, в огромные глаза жены. А она вбирала в себя глубокий, исполненный нежности и грусти взгляд мужа.

— Как могли тебя назвать Артык? Кому ты была лишней? — нежно говорил Азад. — Мне всегда не хватает тебя... Радуюсь за тебя, за то, что ты успела сделать здесь, и боюсь за тебя...

Артык вдруг приподняла голову, прислушалась — где-то дробно били дараки. Кажется, в кибитке Акджемал.

Она поднялась, выглянула во двор. На топчане сидел Сашко и чинил уздечку.

— Сашко, — попросила она, — сходи, пожалуйста, скажи, хватит работать, уже вечер. Ведь договорились: рабочий день — восемь часов.

— Хезир пиду, — отозвался Сашко на смешанном туркменско-украинском наречии, однако уздечку не оставил.

Артык вернулась в комнату, увидела печальное лицо мужа.

— Что с тобой? — тревожно спросила она.

Он жестом показал ей — сядь, и тихо сказал:

— Я по тебе и сейчас скучаю...

Было уже совсем темно, когда дараки после недолгой паузы застучали снова.

Сашко, спускавшийся крутой улочкой от кибитки Акджемал, оглянулся на глухую дробь ударов, хотел было шагнуть назад, но махнул рукой. Тут он увидел, как стремительно вышла во двор Артык, а вслед за нею — Азад.

— Ты сказал им, что время работы кончилось? — требовательно спросила Артык.

— Женщины сказали — завтра не смогут ткать ковер, — ответил Сашко, — другая работа есть. И хотят немного поработать «для завтра».

— Если они очень просят, можно согласиться на такое нарушение, — с улыбкой сказал Азад.

Артык нахмурилась, но промолчала.

Во дворе аулсовета запел граммофон — высокий звонкий голос знаменитого бахши взмыл над селением.

Мерет-бай сидел на широком айване — с высоты далеко вокруг ему были видны дома, поля, площадь перед аулсоветом. Он наблюдал, как народ со всех сторон стекался к площади — шли, ехали на осликах, лошадях, вели в поводу верблюдов, несли омачи, плуги, лопаты, кетмени, грабли...

Наблюдал Мерет-бай за праздничным шумным людским половодьем, и каменело его лицо.

Смолк граммофон. На крыльцо аулсовета поднялся Азад с газетой в руках. Он что-то говорил, толпа отзывалась радостным шумом. Мерет-бай не слышал слов, но он видел, о чем говорил этот безбожник. Он видел по лицам людей — радостно-изумленным, возбужденным лицам дехкан.

Потом пестрая толпа двинулась на поля.

Взгляд Мерет-бая стал еще более острым — как лезвие бритвы: люди ступили на его землю.

Кто-то из домашних вынес кошмы, подушки, соорудил на айване мягкое ложе. Хоммат предложил отцу прилечь, но он даже не шевельнулся.

Во двор к Мерет-баю цепочкой входили люди. Собралось уже человек тридцать — вооруженные, с саблями и кинжалами, некоторые —

с карабинами. Меред-бай не смотрел в их сторону. Неподвижный, как изваяние, он наблюдал, как люди разбрелись по его земле и принялись мерять ее танапами. И она там же... Высокая, статная лекарка-учителька... Какой дьявол занес ее в этот глухой край?! И что делать теперь ему, суровому и почтенному хозяину аула?..

Там, в полях, люди запрягали животных в плуги, расчищали делянки от сорняков, пахали землю — его, Меред-бая, землю! Землю, принадлежавшую его отцу, деду, прадеду... Не конец ли света пришел, о аллах?!

До вечера работали люди на полях — на его полях! — и до самой первой вечерней звезды просидел на айване Меред-бай.

И только когда последние дехкане покинули перепаханную и засеянную землю, он сошел с айвана. Двор его дома был по-прежнему полон джигитов. Они вскинули головы, ожидая приказа сурового старика. Но Меред-бай тяжело прошел через испуганно расступившуюся толпу, вышел за ворота и направился в ту сторону, где в ущелье яростно бушевал водопад...

Усталые, возбужденные необычными событиями дня возвращались дехкане в аул.

Вечер выдался прохладный. Поднялась круглая луна. Из-за дувалов слышалось мирное мычание коров, блеяние овец... Ночной покой опускался над аулом.

Устала за этот день Артык — в ее положении ей было, пожалуй, труднее, чем другим. Прилегла на топчан. И вдруг снова услышала характерный дробный перестук гребней.

— Опять у этой Акджемал! — возмутилась она и посмотрела на Сашко.

— А давайте, хеммемиз, пидем до них, — вдруг предложил тот.— Вот отдохнешь чуток, и двинем, а?

Азад поддержал это предложение.

У порога дома Акджемал Сашко громко кашлянул и пропустил вперед Артык.

Бостам и Акджемал отрезали уже готовый ковер.

Артык, готовая резко отчитать женщин за нарушение уговора о сроках работы, остановилась, пораженная. Ковер был на удивление! Глубокие густые тона, искусный орнамент, со вкусом подобранные цвета и оттенки, упругий ворс... А по оранжевому полю алыми буквами было вытканно по-русски: «Долой калым!»

— Мы спешили кончить, пока ты не уехала, — сказала Бостам.

Растроганная Артык подняла глаза. Женщины улыбались. Блаженно расплылось лицо Сашко. Счастливо смеялся Азад. И Артык улыбнулась. Рука ее все гладила тугой ворс ковра, а по щекам катились слезы.

Меред-бай стоял у водопада. Срываясь с высокой каменной гряды, белопенный поток бился о выступы скал, разлетался мириадами брызг и устремлялся в ущелье. Вечерняя предзакатная радуга пронизывала поднятую пыль.

Меред-бай сел на большой черный камень. Сидел массивный, нахохленный. Казалось, он слился с этим хаосом камней и сам превратился в темный недвижный валун...

Джигиты все еще сидели во дворе своего старого хозяина...

Вернувшись, Меред-бай отвязал коня, тяжело сел в седло. Они последовали его примеру.

Скоро кавалькада всадников приблизилась к краю только что вспаханного и засеянного поля. Здесь они спешились...

Земля была мягка и податлива. Выворачиваемая плугами и копытами лошадей, она исторгала совсем недавно заложенное в нее зерно. А темные тени суетливо метались по полю, что-то разбрасывая...

Всю ночь старый Меред-бай был на ногах. Но очень давно уже он не чувствовал себя к утру таким бодрым. Злая ярость вливала силы в обрюзгшее тело.

Хмурым , неласковым был рассвет.

Кузнец Уста-Клыч вышел во двор в накинутом на плечи халате и остановился удивленный: по узкой улочке тихо двигалась цепочка всадников. Уста-Клыч затаился, проводил их настороженным взглядом.

Снизу со стороны полей на склонах гор снова донесся стук копыт. Уста-Клыч увидел еще несколько всадников. За ними медленно брели верблюды и быки, тянули плуги, плуги...

От группы всадников отделился один и направился в сторону Уста-Клыч. Тот присел на корточки, привалился к каменному забору, он узнал соседа кузнеца Ораза.

Ораз оставил лошадь в сарае и вошел в свой дом. Света он не зажег.

Остальная группа продолжала двигаться к дому Меред-бая. Уста-Клыч задумался...

Рано утром он рассказал о своей загадке председателю аулсовета.

— Пока никому ни слова, сынок, — отмахнулся Ата-ага.

— Незачем волновать попусту Артык. Пусть спокойно едет в Ашхабад. Что они могли сделать?

Но Меред-бай со своего высокого айвана все-таки увидел Уста-Клыча, ранним утром вышедшего из дома Ата-Аги.

Серые глаза старика сузились, он тяжелым взглядом проводил Уста-Клыча до дому и, повернувшись к жене, убиравшей чайники, сказал:

— А ты говоришь — «ложись, ложись»!

— Конечно, — ответила та, не понимая ход мыслей мужа, — ночь был на ногах...

Артыкгуль, Азад и Сашко прощались с остающимся в ауле Берды.

— Ты, Берды, через неделю уже приезжай в Ашхабад, — сказал Азад, успокаивая разгоряченного ахалтекинца. — Обратно в аул все вместе вернетесь. Мне-то придется пока в Ашхабаде остаться...

— И граммофон береги! — погрозил пальцем Сашко. — Шоб вин играв, когда приедемо...

Берды улыбнулся в ответ.

— Граммофон-то! Вы Артык нам сберегите.

Три всадника медленно выехали на дорогу.

Как-то, спустя неделю, Уста-Клыч, погоняя нагруженного дровами ослика, возвращался мимо полей. Солнце стояло высоко, было жарко. Он склонился, чтоб завязать шнурок чарыка, и замер, не веря своим глазам: рядом с прозрачно-зелеными едва проклюнувшимися стрелочками пшеницы жирно зеленели густые листочки клевера.

Долго стоял Уста-Клыч, забыв об ослике и дровах, не замечая ничего вокруг, кроме этих хищных зеленых листочков. Не заметил он и показавшегося неподалеку Ораза...

Уста-Клыч, подавленный, погнал своего ослика прямо ко двору Ата-ага. Ораз же заторопился к Меред-баю.

Старый бай позвал сына.

— Вечером Ата-аулсовет поедет в район,— веско сказал он Хоммату. — Он не должен доехать...

Председатель аулсовета Ата-ага верхом на кауром жеребце осторожно спускался по извилистой каменной тропке. Из-за поворота ему навстречу выехал Хоммат, к седлу была прикреплена винтовка. Ата-ага в нерешительности остановился. Но поняв, что на узкой тропинке не повернуть, снова тронул коня.

Хоммат и Ата-ага молча смотрели друг на друга.

— Сколько у тебя детей, Ата-ага? — неожиданно спросил Хоммат и оскалился в улыбке.

— А ты разве не знаешь? Шесть...

— Шесть маленьких сироток... — Хоммат поцокал языком. — Жаль ребятишек! Слушай, Ата-ага, я тебя не видел, ты меня не встречал...

Поворачивай коня, — и стал медленно отстегивать ремни, которыми была притянута к седлу винтовка.

Тогда Ата-ага повернул каурого жеребца, хлестнул камчой по крупу, и лошадь стремительно рванулась вверх по горной тропинке. Выехав на вершину следом за Ата-агой, Хоммат долго смотрел вслед всаднику, возвращающемуся в аул. В глазах байского сына почему-то не сверкала радость одержанной победы. Сухими и жесткими были его глаза ...

Через несколько дней в аул приехал с грудой товаров купец. Расположившись в тени огромного платана, он развернул бойкую торговлю всякой всячиной — продавал, менял, покупал ковры, серебряные изделия, редкие вещи.

И рассказывал. Удивительные вещи рассказывал этот повидавший свет купец:

— В городах люди голодают, просто мрут от голода, потому, что новая власть — о, аллах, что это за власть! Власть голодранцев! — не может прокормить и одеть людей. Люди бунтуют, идут с оружием на красного царя. Все дороги отрезаны... Меня самого схватили какие-то вооруженные люди. Но как узнали, что я еду в гости к уважаемому Меред-баю, отпустили с миром. А эту женщину, джинотдел вашего аула, говорят, убили! И ее и ее милиционеров... Аллах не терпит нечестивцев!

Он ходил по дворам, когда люди не шли к платану, ходил из дома в дом и рассказывал истории одну страшней другой.

В ответ одни радостно смеялись, другие мрачнели, третьи — плакали...

Кто-то завел граммофон, и голос бахши звучал, как никогда светло и печально. Люди чтили память Артыкгуль, Берды, Сашко. Таких было немало...

Три всадника двигались по крутой горной дороге. Впереди — Сашко с запеленутым младенцем на руках. Следом, на белом, как молочный кипень, ахалтекинце, подаренном мужем, ехала усталая, похудевшая Артык. Замыкал шествие флегматичный Берды.

— Перевалим эту вершину, а там и наше селение, — сказал Берды, стараясь подбодрить Артыкгуль.

— Скорее бы, а то хлопчику, видать, жарко, — отозвался Сашко.

Показались дома и кибитки аула. Путники повеселели. Вот справа открылось бывшее байское поле — зазеленело оно, выплеснулось свежими ростками к самому подножию гор!

Первым ощутил смутное беспокойство Берды. Он пришпорил коня, обогнал спутников и торопливо спешился на краю поля. Следом за ним увидела зеленые стебельки клевера Артык.

Не шелохнувшись, не обмолвившись ни единым словом, долго стояли трое всадников на краю безбрежного поля, заросшего клевером.

— Поехали, — коротко бросила наконец Артык и в ярости стегнула лошадь камчой. Ахалтекинец на полном скаку влетел в аул.

Со всех сторон с радостными криками к Артык бежали люди, но она пронеслась мимо — к дому председателя аулсовета.

— Где Ата-ага? — крикнула она вышедшей на стук копыт женщине и соскочила с коня.

Обычно степенный, неторопливый в движениях, Ата-ага сейчас чуть ли не бежал ей навстречу через весь двор. Радостный, счастливый, отбросивший тоску и страх, навеянные жуткими россказнями заезжего купца, он готов был тут же, на людях, обнять Артыкгуль... Но жесткий взгляд остановил его. И хотя Артык ничего не сказала, председатель аулсовета низко опустил голову и тихо произнес:

— Прости, дочка...

Артыкгуль смерила Ата-Ага презрительным взглядом и, повернувшись, покинула двор, ведя за собой белокипенного своего коня.

Подскакавшему Берды она сухо приказала:

— Весь народ — к аулсовету!

Ахалтекинец летел кривыми каменными переулками, и Артык, одержимая и яростная, кричала в глухие дворы:

— Выходите, кто дома! К аулсовету! Быстрее!

Встревоженные люди потянулись к площади...

Шум и суета в ауле заставили Меред-бая выйти из недр прохладного каменного дома на широкий айван. И опять он увидел толпу на площади, а перед ними на великолепном белом ахалтекинце гарцевала эта безбожница и смутьянка... Эта нивесть откуда взявшаяся женщина... Вот она помчалась к полю — его клеверному полю. За ней ее бандиты — русский кафыр и предатель-туркмен.

Сам того не замечая, Меред-бай залюбо-

вался статью Артыкгуль, ее уверенной и ловкой посадкой в седле...

— Когда жаворонок сядет на ветку, а женщина — на коня, настанет конец света, — сказал стоявший рядом Хоммат.

Бай посмотрел на него и усмехнулся.

А на клеверном поле закипела работа. Люди косили клевер, граблями собирали его в кучи, а землю — в третий раз за короткую весну — снова перепахивали. Здесь были и Уста-Клыч, и Ата-ага, и Сашко...

Артык успевала всюду — пахала, косила, грузила клевер на арбы...

В дверь робко постучали.

Артык подняла голову от тетрадей, встала, откинула крючок. Перед ней стояла незнакомая женщина лет сорока.

— Потушите свет, я боюсь, меня увидят,— сказала она умоляюще.

Артык задернула занавеску, прикрутила фитиль лампы.

— Садитесь, не бойтесь.

Женщина опустилась на скамью и сбивчиво, поспешно заговорила:

— Бибигуль зовут меня... Сегодня Меред-бай пришел в наш дом... Никогда этого не бывало... Хватит, говорит, мучиться вам в бедности. Надо нам жить, как пристало мусульманам, держаться друг друга, а то кафыры всех нас по миру пустят... Мы поделимся своим достатком с честными людьми...

Бибигуль помолчала, собираясь с мыслями. Артык нетерпеливо ждала.

— Я, говорит, решил породниться с вами... Это бай-ага со мной, значит, — продолжала женщина. Твоя Дессегуль, — а моей дочери шестнадцать только, — станет третьей женой моего Хоммата... Очень она ему приглянулась, и не беда, говорит, что будет третьей — зато самой любимой женой... И свадьбу уже назначили — завтра... Что мне было делать, бедной вдове? Бай-ага даже слова не дал сказать — ушел. Все сам решил.

После минутного раздумья Артык поднята голову, сказала тихо:

— Ребята в район уехали, за пшеницей на второй сев... Мы взяли у людей в долг, надо отдать. Утром вернутся... Мы придем.

Солнце выглянуло из-за гор и озарило праздник в доме Мереда-бая: людей в красочных одеждах, убранных в пестрые ленты и серебро лошадей, верблюдов, готовых к свадебному шествию. Дымятся огромные черные казаны, жарится мясо, жалобно блеют под острыми ножами бараны.

Дом невесты совсем рядом, но Мереда-бай решил строго и до мелочей соблюсти обычай. Джигиты сели на коней, на белого верблюда водрузили кеджебе — ковровый паланкин, и свадебное шествие тронулось в путь через улицу.

Солнце приближалось к зениту, а Берды и Сашко все не было.

Артык волновалась. Она не усидела дома — пошла к Бостам, оставила у нее сына. Потом зашла к председателю аулсовета.

Немного погодя Уста-Клыч и Ата-ага оседлали коней и спустились к дому Артык.

А свадьба у Мереда-бая шла своим чередом. Невесту, сопровождаемую толпой женщин, ввели в большую белую кибитку.

Бая поздравляли, хвалили удачную свадьбу — все как у мусульман, слава аллаху!..

Артык с нарастающим нетерпением и тревогой то и дело выглядывала со двора — Сашко и Берды все не было. Подъехали Ата-ага и Уста-Клыч. Артыкгуль оседлала коня, вынесла из дому и протянула Уста-Клычу заряженный пистолет.

— Надо спешить, — твердо сказала Артык и тронула коня.

Мереда-бай сидел в тени раскидистого платана в окружении почтенных людей аула. Все притихли, когда к дому подъехали Артык, Ата-ага и Уста-Клыч.

— Эй, гырнак! — прокричал кузнец Ораз сошедшей с коня Артыкгуль. — Зачем ты здесь?

Мереда-бай поднял голову, настороженно следя за каждым движением Артык. Потом поднялся ей навстречу.

— Мы заберем невесту, — твердо сказала Артык.

Меред-бай опустил глаза, тихо проговорил:

— Ты забрала мою землю, моих людей. Это право дала тебе твоя новая власть. Но никто не дал тебе права помешать мне женить сына. Никто...

— Такое право имеет только один человек — Дессегуль. Если она согласна стать женой твоего Хоммата, никто не помешает свадьбе. Спроси у нее.

Артыкгуль, обойдя бая, направилась к белой кибитке. Меред-бай остался недвижно стоять над дастарханом. Остальные застыли, пораженные неведомой смелостью Артык.

Артыкгуль вывела Дессегуль на середину двора, спросила:

— Ты согласна быть третьей женой Хоммата? Скажи всем! Тишина. Долгая, напряженная.

Вдруг невеста громко зарыдала и обняла Артыкгуль.

В глубине двора во весь голос заголосила ее мать Бибигуль. И вскинулся женский плач.

Вместо свадебных торжественных песен над аулом повисло горькое, неутешное рыдание.

Артык сняла вышитую накидку-курте с головы Дессегуль и повела ее за собой.

— Эй, гырнак!.. — выкрикнул было Ораз, но осекся, взглянув на Меред-бая — тот по-прежнему смотрел в землю.

Вдруг все услышали топот копыт. К дому во весь опор скакали Берды и Сашко. На буденовках алели красные звезды.

— Когда женщина сядет на коня... — начал кто-то, но Артык не дала докончить.

— Да, — с усмешкой сказала она, — обязательно... Конец вашего света наступил... Пойдем, Дессегуль!

Сашко возился с мальчишками во дворе — они что-то лепили, вырезали, клеили, — когда в калитку заглянуло одутловатое старушечье лицо:

— Джинотдел?

— Да, женотдел здесь, — с достоинством поднялся Сашко.

Вслед за полной, решительной старухой во двор вошли еще четыре женщины, укутанные яшмаками до глаз.

Появилась Артык, поздоровалась с незнакомками. Где она видела старуху? Не на свадьбе ли в доме Меред-бая мелькнуло это недоброе лицо с маленькими глубоко сидящими глазками?

Пропуская женщин в дом, Артык попросила:

— Сашко, поставь чай, пожалуйста.

— Мужчиной, да еще кафыром, поданный чай мы пить не будем, — буркнула старуха.

Артык только улыбнулась. Гости уселись.

— Я — Огульгерек, жена Меред-бая. Это жена муллы, Бике зовут. А эти двое, — старуха показала на две маленькие согбенные фигурки, — Набат и Хаджар — жены наших батраков. А ее зовут Сахра — вторая жена моего сына Хоммата... Ты хочешь знать, зачем мы пришли?... За нашей невесткой!

— Дессегуль в Ашхабаде, — строго сказала Артык, —в Доме дехканки.

Артык повернулась к Сахре, пристально посмотрела на нее и спросила с горечью:

— Ты тоже пришла за третьей женой своего мужа?

Сахра не выдержала взгляда Артык, потупила голову. Тогда Артык обратилась к Набат и Хаджар:

— А вы? Вам что-нибудь уже дали за это или только пообещали?

— Мы пришли сами, — неожиданно бойко ответила Набат, — Отдайте нашу невестку.

— Ты слышала? — торжествующе воскликнула старуха. — Сами пришли: никто не хочет жить в позоре!

Артык снова обратилась к женам батраков:

— С каких пор у вас с баями общая радость и общий позор? И общий казан, может быть? Хаджар! Послушай меня, сестра! Все равно хорошей для них ты не станешь — не старайся. Ты вернешься домой, в свою развалюху, а жена бая ляжет на мягкие ковры, поесть жирного плова. Все будет так, как было вечно. Будет, если ты не поймешь одно: за Дессегуль не надо было приходить, за ней надо идти! Я знаю, вы в душе завидуете этой девчонке. Дать свободу душе своей, не быть уни-

женной, рабой — разве вы не мечтаете об этом утром и днем, и вечером, ложась в постель? Разве вы не видите ночами сны, в которых исполняются ваши желания?... И все это даст вам наяву наша новая власть...

Женщины притихли.

В наступившей тишине отчетливо слышался частый перестук дараков — в ауле ткали ковры.

— Они уже поняли, — Артык указала рукой на окно. — Поймете и вы. Хорошо подумайте, сестры. Баи никогда не будут заодно с вами. Да и Огульгерек не очень сладко живется — она тоже тянет свою женскую долю. Она пришла сюда по приказу мужа как рабыня. Разве не так?

Огульгерек не нашлась что сказать, опустила голову.

— Сестры, лучше вступайте в нашу артель — будете ткать ковры, учиться в школе ликбеза, все пойдет по-другому...

Вдруг Сахра подняла голову:

— А новая власть разрешает... ненавидеть?

— Да, разрешает,— ответила Артык.

Сахра мстительно усмехнулась уголками губ и снова опустила голову...

Хоммат неистовствовал. Он схватил Сахру за выбившиеся из-под разорванного платка длинные косы и отшвырнул в сторону.

— Я тебе покажу «ненавижу»! — в бешенстве заорал он и кинулся в кибитку.

Сахра больно ударилась о землю, но ни звука не вырвалось у нее — только сжалась женщина в маленький комочек, зная, что надвигается неотвратимое.

Хоммат выскочил из кибитки с обнаженной саблей.

— Узнаешь, что такое ненависть, дочь суки!

Он поднял Сахру за косы и с силой полоснул саблей, потом уже по трупу — еще и еще раз...

— Не сметь подходить к падали! — крикнул он притаившимся в уголках двора домочадцам. — Пусть сгниет, шлюха!

На одутловатом лице Хоммата бешено сверкали маленькие глазки.

Артык сидела на мешках с шерстью, правила арбой, в которую был впряжен белый ахалтекинец. Благородный конь неуютно чувствовал себя в упряжи — тряс головой, то и дело сбивался с ноги.

— Не привык арбу тянуть! — засмеялась Артыкгуль.

— Такого и запрягать грех, — ответил Сашко, ехавший рядом на своем гнедом.

У дома Мереда-бая стояла оглушенная ужасом толпа, тихо всхлипывали женщины.

Артык соскочила с арбы, бросилась в самую гущу. И заломила руки...

— Сахра!

— Не подходи, сволочь! — заорал Хоммат и пошел на Артык, устремив на нее мертвенный тяжелый взгляд.

Сашко спрыгнул с коня, щелкнул затвором.

— В сторону! — крикнул он. — Еще шаг — стреляю!

Люди стали расходиться в стороны...

Артык подошла к мертвой. Душили ее слезы, гнет, ужас. Наконец она подняла голову.

— Сашко, отведи этого зверя в аулсовет. Скажи мужчинам — пусть выроют могилу...

— Пошли, — приказал Сашко Хоммату.

Тот не двигался, только презрительно оглядел милиционера.

— Ну, — пригрозил Сашко, поднимая винтовку.

— Ладно, идем, — процедил сквозь зубы Хоммат.

Сашко шел от него в трех шагах, ведя коня в поводу, а в другой руке держал наготове винтовку.

Артык вернулась к арбе, вытащила из мешка мотки красной ковровой шерсти и вернулась с пустым мешком. К ней с громким плачем подбежали Набат и Хаджар, но Артык молча отстранила их. Без кровинки на лице, она все делала машинально, как заведенная.

Сразу пропитавшийся кровью мешок женщины подняли и осторожно положили на арбу. Артык села впереди, взялась за вожжи. Набат и Хаджар, все еще плача, сели тоже, и арба тронулась.

Потянулась по аулу необычная похоронная

процессия. Необычным здесь было все — и страшная неожиданная смерть молодой женщины, и грубый мешок вместо савана, и женщины, сопровождающие покойницу в последний путь. Это вообще было потрясением основ шариата — по учению Корана, тот, кто рожает, не должен хоронить! Набат и Хаджар низко опустили головы, стараясь ни с кем не встретиться взглядом. Плечи их сотрясались от глухих рыданий.

Жители аула провожали арбу испуганными взглядами, особенно женщины, глядевшие вслед сквозь решетки кибиток, из-за дувалов в щели рассохшихся дверей.

Даже белый ахалтехинец, словно почувствовал скорбную торжественность происходящего, низко опустил сухую благородную голову и тащил арбу без рывков, плавно и медленно.

Аул остался позади, арба выехала на открытое пространство, медленно приблизилась к кладбищу...

Сквозь решетку кибитки Мередбаю было хорошо видно, как Сашко, держа винтовку в одной руке, вел Хомматa.

Когда маленькая группа приблизилась к дому, где жил кузнец Ораз, Мередбай заметил, что Ораз, прижавшись к полуразрушенному дувалу, выставил на улицу дуло винтовки. Вот он нажал курок...

Конь Сашко взметнулся, оглушенный близким выстрелом, а юноша не успев даже вскрикнуть, повалился в мягкую пыль.

Слетела с русой головы буденовка и откатилась в сухую траву. Сверкнула на солнце звездочка, ударила по глазам Мередбая алой каплей крови. Мередбай еще долго всматривался в эту звезду. В его воображении она все росла, увеличивалась в размерах, терзая до боли, до рези в глазах. Усилием воли одолев алое наваждение, Мередбай тяжело сошел с айвана.

Почернело от горя, осунулось, заострилось лицо Артык, платье на груди намокло от молока — пришло время кормить сына. Но до сына ли сейчас? Одолевали тяжелые, горькие думы — о бедной Сахре, о бесконечных разлуках с Азадом. Что еще уготовила ей нелегкая судьба?

И вспомнилась Артыкгуль недавняя поездка в Ашхабад...

Они вышли из кирпичного здания родильного дома — Артык, Азад и Сашко. Азад бережно и неумело придерживал на груди туго запеленутый сверток, все заглядывал под голубое стеганое одеяльце.

Буйно цвел больничный сад, нежно-розовые лепестки алычи, белые цветы урюка слегка дурманили голову. Артык, и без того слабая, покачнулась, оперлась на руку Сашко.

— Держись, держись, Артык, — с нежностью глядя в лицо жены, сказал Азад. — Ты же у меня сильная!

— Ви! — устало улыбнулась Артыкгуль.— — Если б ты знал, как это трудно — быть сильной ...

— Шо такэ? — искренне удивился Сашко.— Тебе трудно быть сильной? Ни...

Потом они все трое — а вернее, теперь уже четверо — сидели в тесной комнатушке Азада. Молодой счастливый отец склонился над малышом, щелкал пальцами, строил страшные рожи, тряс зажатыми в кулак монетами, пытаясь изобразить погремушку.

Артык и Сашко смеялись.

— Да он еще не понимает... — сквозь смех уговаривала мужа Артык.

Но Азад не унимался. Он снял со стены шашку — единственное украшение комнаты. На ножнах было выгравировано: «Бойцу революции Азаду Дурдыеву за храбрость. М. Фрунзе». Азад поднес шашку к глазам малыша, и тот вдруг заплакал. Азад растерялся, обиженно взглянул на Сашко — тот хохотал в голос. Тихо смеялась и Артык.

— Ну вас! У меня другой игрушки нет. И что ты, Сашко, развеселился? Пей себе чай и молчи!

— Чай не горилка... — едва выдавил Сашко, пытаясь унять смех.

— Будет, будет тебе и горилка! — похлопал его по плечу Азад, ревниво следя за тем, как затихает, успокаивается в материнских руках малыш.

«..Артык, вспоминая этот день, улыбнулась. Но темные пятна на мешке вернули ее к страшной реальности.

Позади раздался топот копыт. Женщины разом обернулись — на гнедом коне, когда-то верно служившем Сашко, арбу нагонял разъяренный Хоммат. Чуть позади в бешеном галопе мчался кузнец Ораз.

Набат и Хаджар побледнели, съежились.

— Нет, так просто не уйдете, шлюхи! — задыхаясь, закричал настигший арбу Хоммат. — А ну, слезайте!

Набат и Хаджар сползли на дорогу. Артык не шевельнулась. Хоммат полоснул ее камчой по плечам, толкнул в пыль и ударил ногой. Она вскочила, гневом сверкнули глаза. Он заметил, как намокло платье у нее на груди.

— Выродок останется без молока! Свяжи их! — приказал он Оразу.

Ораз взял из арбы мешок пряжи, стал разматывать, глумливо ухмыляясь...

Меред-бай с винтовкой, закинутой за спину, проскакал мимо гремящего водопада.

Три женщины были привязаны кусками пряжи к задку арбы. Белый ахалтекинец бешено перебирал ногами, грыз удила, косливо косил черным круглым глазом. Ораз готовился хлестнуть его плетью, но Хоммат жестом остановил его.

— Постой! Этих двух, — он указал на Хаджар и Набат, — отвяжи. Пусть полюбуются на джинсовет, чтоб неповадно было... Так... А теперь — гони!

Ораз со всего размаху полоснул по крупу ахалтехинца. Конь задрожал, дернулся. Ораз снова хлеснул камчой.

Ахалтекинец рванул с места, арба подпрыгнула, привязанная позади Артыкгуль упала, ахалтекинец поволок страшную повозку по каменистой дороге.

Хоммат поднял плетку и погнал двух женщин следом.

— Глядите и запоминайте! Глядите и запоминайте! — орал он в ярости.

Меред-бай выскочил на дорогу. В сотне метров от него во весь опор мчал белый ахалтекинец. Спицы на колесах арбы слились в сплошные круги. Волочилось по пыли, бездыханное тело Артык...

Меред-бай хлестнул коня камчой, в бешеной злобе сдернул со спины винтовку и, почти не целясь, выстрелил.

Нелепо взмахнув руками, на полном скаку вылетел из седла Хоммат.

Вторая пуля поразила Хаджар — она упала, потянув за собой привязанную к ней Набат.

С ужасом оглянулся на старика Ораз крутанул лошадь в сторону, но не успел — бессильно повис на шее коня.

А обезумевший Меред-бай, привстав на стременах, несся, расстреливая обойму.

Ахалтекинец был ранен — по белоснежным бокам потянулись алые полосы крови. Но какая-то неодолимая сила гнала его вперед и вперед...

Расстояние между ним и преследователем сокращалось с каждым мгновением. Меред-бай снова вскинул винтовку, но вместо выстрела раздался только сухой щелчок.

И тогда Меред-бай, как пику, метнул вперед винтовку. Она пронеслась рядом с головой ахалтекинца, а сам старик, не удержавшись в седле, упал наземь.

Ахалтекинец, волоча за собой арбу со страшным грузом, уходил к горизонту...

Мертвая тишина нависла над плоскогорьем. Из зыбкого марева скачут от горизонта к нам белые ночи. Четыре наездницы в красных одеждах распластались над землей, как необыкновенные алые птицы. Словно флаги, трепещут на ветру алые платки... Это Артыкгуль, Сахра, Набат и Хаджар.

Постепенно вперед вырывается статная фигура Артыкгуль на белом, как молочная кипень, ахалтекинце. Ветер относит полы ее красного платья, парусом надувает платок, играет черными косами.

Мчится она над пустыней. Но не топот копыт, а характерный перестук ковровых гребней долго еще звучит с экрана.

Литературная запись
Хабиба Гусейнова

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Берега», 8 ч.
Автор сценария А. Рекемчук. Режиссер-постановщик Е. Сташевская. Главный оператор П. Сатуновский. Главный художник С. Ушаков. Композитор Н. Богословский. Звукооператор О. Буркова.
В главных ролях: В. Золотухин, Е. Прудникова, В. Титов, С. Торкачевский, Б. Щербаков, Л. Коршакова, Н. Воробьева, С. Садальский, В. Хлевинский, Н. Денисов, В. Соколов, В. Березуцкая. Е. Евстратова, В. Беляева, Н. Гвоздикова, В. Герасимов.

«Визит вежливости», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария А. Гребнев, Ю. Райзман. Режиссер-постановщик Ю. Райзман. Главный оператор Н. Ардашников. Художники Н. Двигубский, Ф. Ясюкевич. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор Р. Казарян.
В главных ролях: Б. Гусаков, Л. Альбицкая, Н. Рачинский, Л. Тарабаринов, В. Носик, Г. Пусеп, А. Демидова, А. Эйбоженко, Б. Химичев, Л. Селянская, В. Стржельчик, А. Вокач, О. Шкловский, Р. Филиппов.

«Высокое звание». Дилогия. Фильм первый — «Я — Шаповалов Т. П.», 10 ч.
Авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид. Режиссер-постановщик Е. Карелов. Главный оператор А. Петрицкий. Художники-постановщики Валерий и Владимир Филипповы. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор И. Урванцев.
В главных ролях: Е. Матвеев, Н. Попова, Д. Франько, В. Павлов, Т. Назарова, В. Носик, В. Кашпур, Е. Буренков, Ю. Гусев, Ю. Кузменков, П. Бундаш, Б. Токарев, Н. Сергеев, А. Соловьев, Е. Стеблов, О. Шобер, Д. Лизак, Санжлятав, Убмаа.

«Дача», 9 ч.
Автор сценария К. Воинов, при участии Л. Лиходеева. Режиссер-постановщик К. Воинов. Главный оператор Л. Крайненков. Главный художник Г. Колганов. Композитор Я. Френкель. Звукооператор В. Крачковский.
В главных ролях: А. Вокач, Л. Смирнова, Н. Парфенов, Л. Шагалова, Е. Евстигнеев, Л. Гурченко, А. Папанов, К. Лучко, О. Табаков, Р. Макагонова, В. Басов, Г. Юматов, Н. Граббе, С. Чекан, А. Коняшин, Е. Николаева, П. Полев, З. Степанова, Л. Рындакова.

«Много шума из ничего» (по одноименной комедии В. Шекспира), 9 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик С. Самсонов. Операторы-постановщики М. Бец, Е. Гуслинский. Художники-постановщики А. Бойм, С. Воронков. Композитор И. Егиков. Звукооператоры Г. Коренблюм, А. Ерухимович.
В главных ролях: Г. Логинова, К. Райкин, Т. Веденеева, Л. Трушкин, Б. Иванов, А.Самойлов, В. Коренев, А. Добронравов, П. Павленко, Э. Гарин, В. Довейко, М. Логинов.

«По собственному желанию», 7 ч.
Автор сценария Г. Бокарев. Режиссер-постановщик Э. Гаврилов. Главный оператор А. Харитонов. Главный художник А. Кузнецов. Композитор Я. Френкель. Звукооператор А. Греч.
В главных ролях: Е. Киндинов, И. Печерникова, Б. Чирков, А. Кавалеров, А. Веденкин, А. Вдовин.

«Черный принц», 10 ч.
Автор сценария В. Кузнецов. Режиссер-постановщик А. Бобровский. Главный оператор Г. Куприянов. Главный художник С. Валюшок. Композитор И. Шварц. Звукооператор О. Упеник.
В главных ролях: В. Санаев, Н. Гриценко, Т. Семина, Р. Куркина, В. Носик, А. Калягин, П. Панков, Г. Корольков, Г. Дмитриев, И. Кашинцев, Е. Лисканог, Д. Масанов, Ф. Яворский.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Великие голодранцы» (по мотивам одноименного романа Ф. Наседкина), 9 ч.
Автор сценария Ф. Наседкин. Режиссер-постановщик Л. Мирский. Главный оператор А. Яциневичюс. Главный художник Б. Комяков. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор Б. Голев.
В главных ролях: В. Жуков, О. Гаврилюк, А. Панова, А. Степанов, С. Гальцев.

Киностудия «Ленфильм»

«Дверь без замка» 9 ч.
Автор сценария А. Борщаговский. Режиссер-постановщик А. Бергункер. Главный оператор В. Карасев. Главный художник А. Рудяков. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор Э. Казанская.
В главных ролях: Ж. Прохоренко, Ю. Каморный, Л. Соколова, А. Крыченков, Ю. Гончаров, М. Медведев, И. Акулова, Л. Гурченко, Г. Колушкин, А. Кожевников.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Пропавшая грамота» (по мотивам ранних произведений Н. В. Гоголя), 8 ч.
Автор сценария И. Драч. Режиссер-постановщик Б. Ивченко. Главный оператор В. Зимовец. Главный художник М. Раковский. Звукооператор Р. Бисноватая.
В главный ролях: И. Миколайчук, Л. Вакула, Ф. Стригун, З. Цахилова, М. Голубович, В. Глухой, В. Симчич, А. Барчук, В. Шакало, Н. Матвиенко, В. Ковальская.

Свердловская киностудия

«Самый сильный» (по мотивам народных сказок), 9 ч.
Автор сценария Я. Филиппов. Режиссер-постановщик О. Николаевский. Главный оператор В. Кирбижеков. Главный художник В. Расторгуев. Композитор Е. Стихин. Звукооператоры В. Чулков, Л. Бондаренко.
В главных ролях: Н. Мерзликин, Е. Весник, Т. Клюева, В. Довейко, К. Ламочкина, П. Федосеев, И. Кмит, А. Ильин, Ю. Мельницкий, С. Николаев, Е. Поликанин, А. Пышняк, Е. Бугров.

Киностудия «Молдова-филм»

«Дом для Серафима», 8 ч.
Автор сценария В. Егоров. Режиссер-постановщик Я. Бургиу. Главный оператор В. Чухнов. Главный художник Ф. Лупашку. Композитор Е. Дога. Звукооператор А. Камерзан.
В главных ролях: С. Тома, В. Царьков, Ш. Сырбу, В. Грицевский, Л. Артеменко, К. Белова, А. Плацинда, Д. Карачобану, И. Стратан, Е. Тодорашку, В. Брувер, И. Скутельник, М. Чобану.

Киностудия «Таджикфильм»

«Здравствуй, добрый человек», 8 ч.
Автор сценария Е. Смирнова. Режиссер-постановщик Х. Файзиев. Главный оператор З. Дахте. Главный художник М. Чочиев. Композитор Ф. Одинаев. Звукооператоры Э. Мусаэлян, Е. Евсеев.
В главных ролях: Г. Завкибеков, Н. Величко, Х. Абдуразаков, Ю. Рахимов, А. Бурханов, Н. Шомансурова, З. Мухаббатова, И. Эргашев, А. Атакулов.

«Фитиль» № 129 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«И с п ы т а н и е» («Мосфильм»). Автор сценария Р. Виккерс. Режиссер В. Попов. Оператор А. Дубинский. Художник Б. Неботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: Е. Весник, Н. Калягин, О. Сошникова.
«У т о п» (ЦСДФ). Автор сценария, оператор и режиссер Ю. Егоров. Художник М. Артамонов. Звукооператор Ю. Игнатов.
«П о с л е 2 3 - х». («Мосфильм»). Автор сценария Э. Успенский. Режиссер Б. Яшин. Оператор Ю. Схиртладзе. Художник Б. Неботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: Г. Куликов, Н. Парфенов.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

З а р у б е ж н ы е ф и л ь м ы

«Герловская история», 9 ч.
Производство студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Атанас Славов. Режиссер Гриша Островский. Оператор Борислав Пунчев. Художник Мони Аладжемов. Композитор Георгий Генков.
В ролях: Юрий Яковлев, Йорданка Кузманова, Васил Михайлов, Марин Младенов, Евстрати Стратев, Петр Слабаков, Никола Анастасов, Тодор Стоянов, Люля Попова, Иван Нестеров, Димитр Манчев, Мая Владигерова.

«Козий рог», 10 ч.
Производство студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Николай Хайтов. Режиссер Методи Андонов. Оператор Димо Коларов. Художник Константин Джидров. Композитор Симеон Пиронков.
В ролях: Антон Горчев, Катя Паскалева, Милен Пенев, Тодор Адамов, Климент Денчев, Стефан Мавродиев, Марин Янев.

«К нам прилетают птицы», 8 ч.
Производство студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Петр Славнинский. Режиссер Захари Жандов. Оператор Иван Босев, Эмил Кодов. Художник Николай Сырчаджиев. Композитор Александр Брызицов.
В ролях: Йордан Митов, Нели Топалова, Борислав Иванов, Виктор Данченко.

«Наковальня или молот», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 7 ч.
Совместное производство Болгарской кинематографии (София), Студии художественных фильмов ДЕФА (ГДР), «Мосфильм» (СССР).
Авторы сценария Любен Станев, Иван Радоев при участии Вольфганга Эбелинга. Режиссер Христо Христов. Оператор Атанас Тасев. Художник Христо Стефанов. Композитор Симон Пиронков.
В ролях: Стефан Гецов, Вильям Полони, Франк Оберман, Ханьо Хассе, Микаэла Крайслер, Мартин Флерхингер, Хорст Гизе, Ганс-Хардт Хардтлофф, Герт-Михаэль Хеннеберг, Гюнтер Симон, Ганс Луке, Сильвия Рангелова, Пенка Василева, Жанна Прохоренко, Ани Пенчева, Всеволод Сафонов, Евгений Жариков, Ганс-Петер Райнике, Хорст Фридрих, Дитер Монтаг, Иван Андреев, Коле Дончев, Хельмут Венцлау.

«Беспокойный постоялец», 8 ч.
Производство творческого коллектива «Нике» (Польша).
Автор сценария и режиссер Ежи Зярник. Оператор Антони Нужиньский. Художник Веслав Снядецкий. Композитор Ежи Матушкевич.
В ролях: Бронислав Павлик, Барбара Крафftувна, Барбара Людвижанка, Хенрик Бонк, Веслав Голас.

«Погибший лес», 10 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Автор сценария Михня Георгиу. Режиссер Андрей Блайер. Оператор Ника Стан. Художник Аурелиу Ионеску. Композитор Раду Шербан.
В ролях: Иларион Чобану, Корнел Патрики, Лени Пинтя Хомеаг, Адриан Ионеску, Корнел Коман, Эрнест Мафтей, Коля Рэуту.

«Феликс и Отилия» (по роману Дж. Келинеску «Загадка Отилии»), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия—7 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Автор сценария Иоан Григореску. Режиссер Юлиан Миху. Оператор Санду Инторсуряну. Художники Раду Борузеску, Ливиу Попа. Композитор Анатоль Виеру.
В ролях: Раду Борузеску, Жюльета Сени, Серджиу Николаеску, Клоди Бертола, Георге Диника, Джина Патрики, Елена Дачиви, Виолета Андреи, Герман Ходровер, Шербан Стурдза, Овидиу Шумахер.

«Цена любви», 8 ч.
Производство Генеральной компании по производству фильмов (АРЕ).
Автор сценария и режиссер Абдаррахман аль-Хамиси. Оператор Адаль Абдель Азым. Композитор Абдаррахман аль-Хамиси.
В ролях: Ахмад Мазхар, Зизи Бадрави, Ибрагим Хан, Салах Саадани, Недья Гунди, Иман Шариф.

«Испанки в Париже», 8 ч.
Производство «Агата Филмс» (Испания).
Автор сценария Хосе Луис Дибильдос, Роберто Бодегас. Режиссер Роберто Бодегас. Оператор Рафаэль Касенаве. Художник Рамиро Гомес. Композитор Кармело Бернаола.
В ролях: Лаура Валенсуэла, Ана Белен, Максимо Вальверде, Тина Сайнс, Элена Мария Техейро.

«Камень во рту», 10 ч.
Производство «Чине-2000» (Италия).
Автор сценария и режиссер Джузеппе Феррара. Оператор Луиджи Куаттрини. Художник Джанфранческо Рамаччи. Композитор Витторио Джелметти.
В ролях: Джузеппе ди Белла, Аккурсио ди Лео, Франка Шютто, Билл Вандерс, Вито Дзаппала.

«Матиас Кнайссль», 8 ч.
Производство «Бавария-фильм» (ФРГ).
Авторы сценария Мартин Шперр и Райнхард Хауфф. Режиссер Райнхард Хауфф. Оператор В. П. Хассенштейн. Художник Макс Отт. Композитор Петер Рабен.
В ролях: Ганс Бреннер, Рут Дрексель, Альфонс Шарф, Франк Фрай, Ева Маттес, Келле Ридль, Ханна Шигулла, Мартин Шперр.

«Вы не все сказали, Ферран» («Солнце бродяг»), (по роману Дж. М. Флинна), 9 ч.
Производство «Ле фильм Коперник» (Франция).
Авторы сценария Альфонс Будар, Жан Деланнуа. Режиссер Жан Деланнуа. Оператор Вальтер Вотитц. Художник Рене Рену. Композитор Франсис Лай.
В ролях: Жан Габен, Роберт Стак, Маргарет Ли, Сюзанн Флон, Жан Топар, Люсьенн Богарэт.

«ИСКУССТВО КИНО» в 1974 году

В будущем году читатели найдут в нашем журнале статьи и рецензии о наиболее примечательных картинах советского многонационального игрового, документального, научно-популярного, мультипликационного кино;

обзорные статьи, посвященные узловым, наиболее актуальным проблемам развития советской кинематографии;

раздумья крупнейших мастеров советского киноискусства — режиссеров, сценаристов, актеров, операторов — о задачах, поставленных перед кинематографом Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», о вопросах профессионального мастерства, задачах борьбы за многообразие художественных форм в искусстве социалистического реализма, о своем творческом пути;

беседы с режиссерами и актерами о их новых работах, творческих планах;

репортажи со съемок наиболее значительных фильмов;

литературные портреты актеров, режиссеров, сценаристов;

дискуссию о природе современного конфликта и способах его кинематографического воплощения;

мемуары кинематографистов, публикации материалов по истории кино, исследования, посвященные творчеству выдающихся режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов, спорным вопросам в истории советского кино;

рецензии на новые книги по истории и теории кино, обзоры кинорецензий в журналах и газетах, статьи, посвященные задачам повышения идейного и научного уровня советской кинокритики;

статьи и обзоры, обобщающие творческие поиски кинолюбителей, перспективы развития кинолюбительства в нашей стране;

переписку с читателями, ответы мастеров экрана на вопросы зрителей;

сценарии новых кинофильмов;

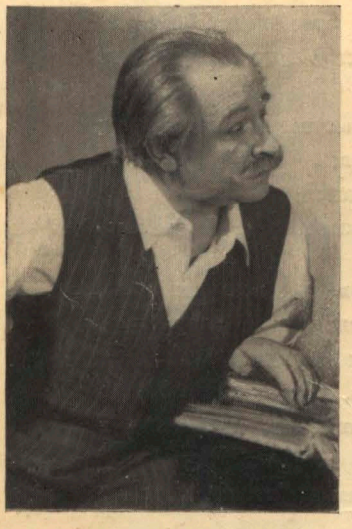
статьи, посвященные наиболее актуальным проблемам развития кино в социалистических странах, рецензии на новые фильмы наших друзей, портреты наиболее выдающихся представителей киноискусства в странах социалистического содружества;

обзоры международных кинофестивалей;

статьи о кинематографии на Западе, в странах «третьего мира»;

хронику важнейших новостей из жизни кинематографа у нас и за рубежом.

ИСКУССТВО КИНО 9
1973



Индекс 70402